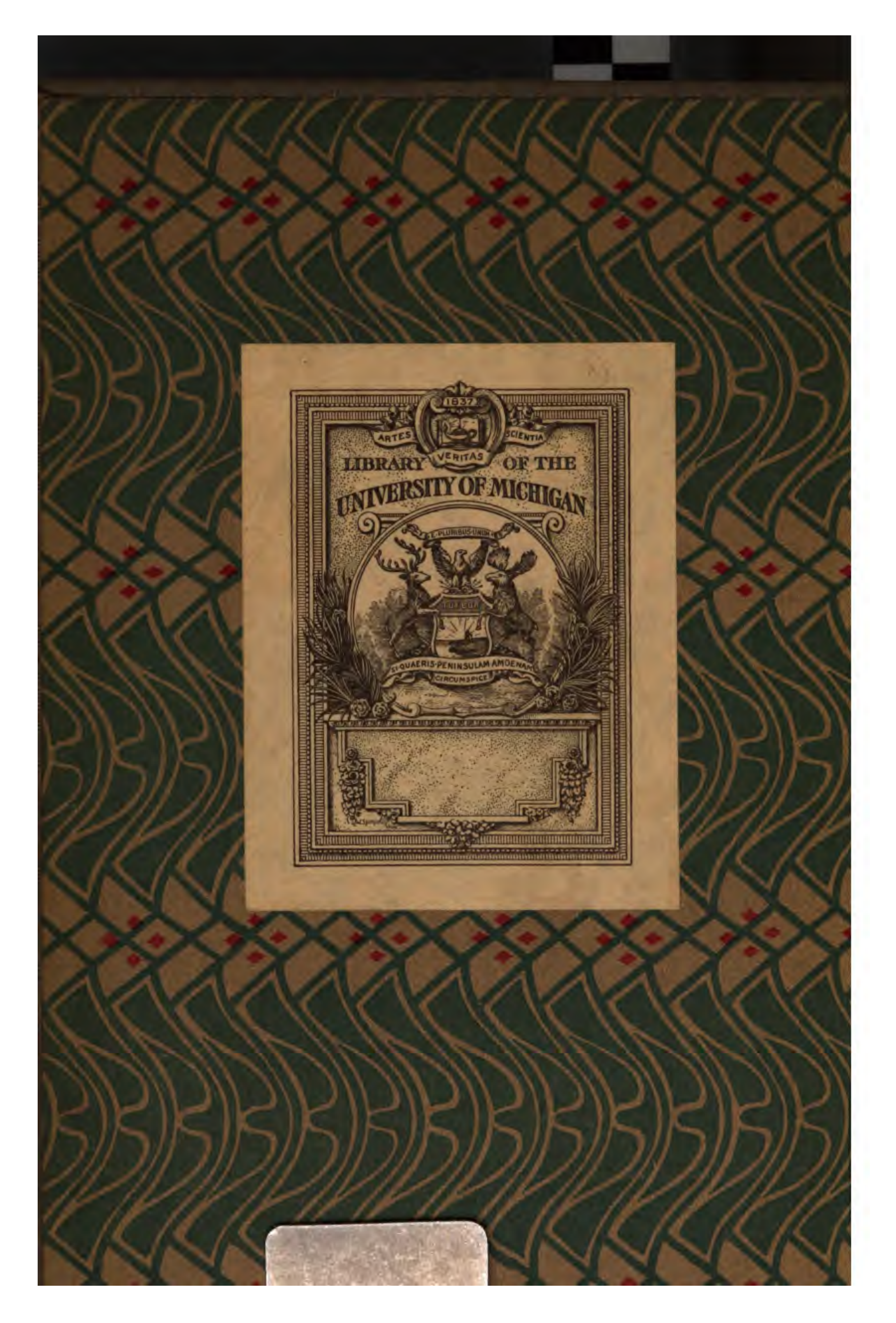
ROBERT RIEMANN

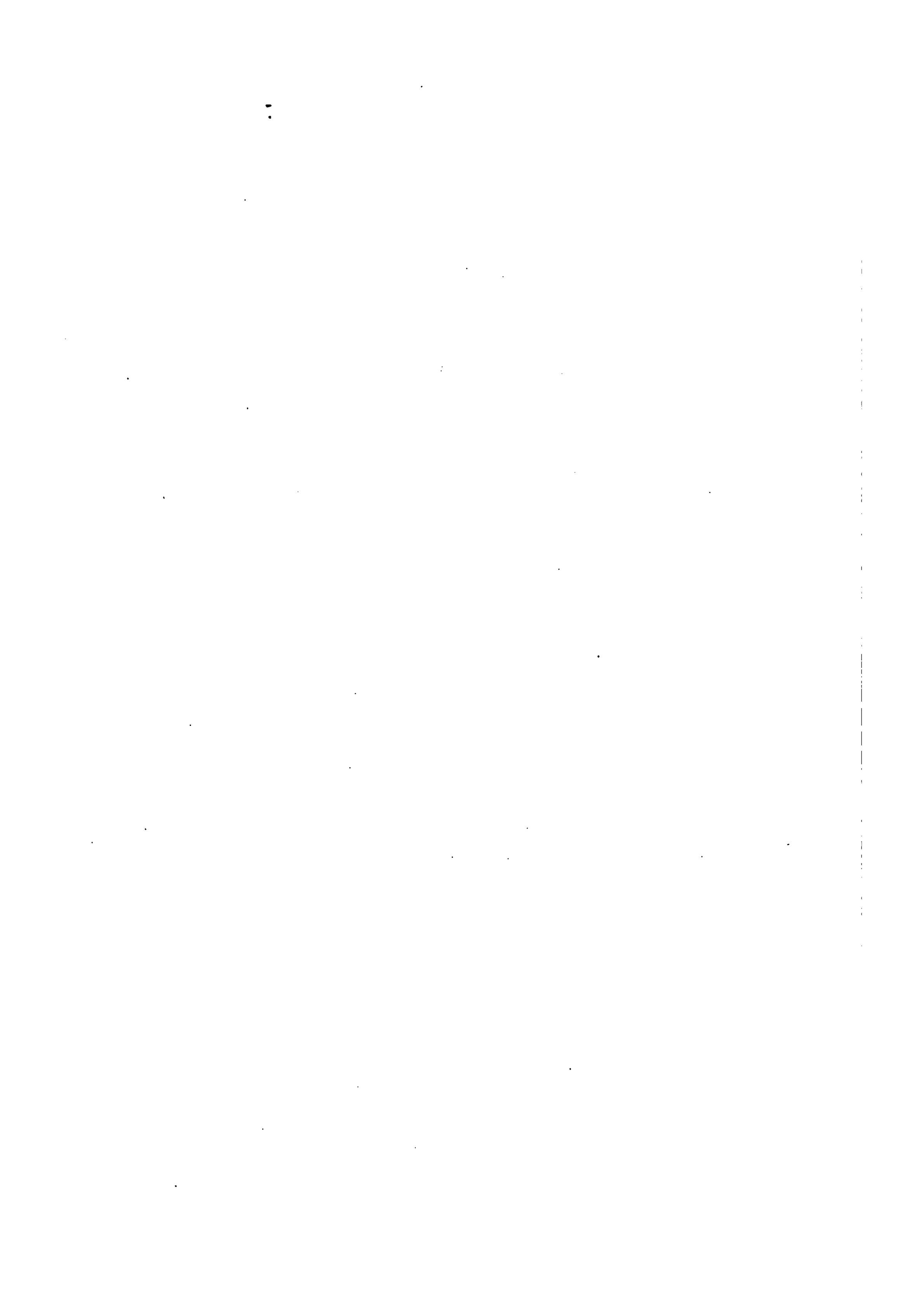
GOETHES ROMANTECHNIK

HERMANN SEEMANN NACHFOLGER LEIPZIG




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





GOETHES ROMANTECHNIK

VON

Dr. ROBERT RIEMANN



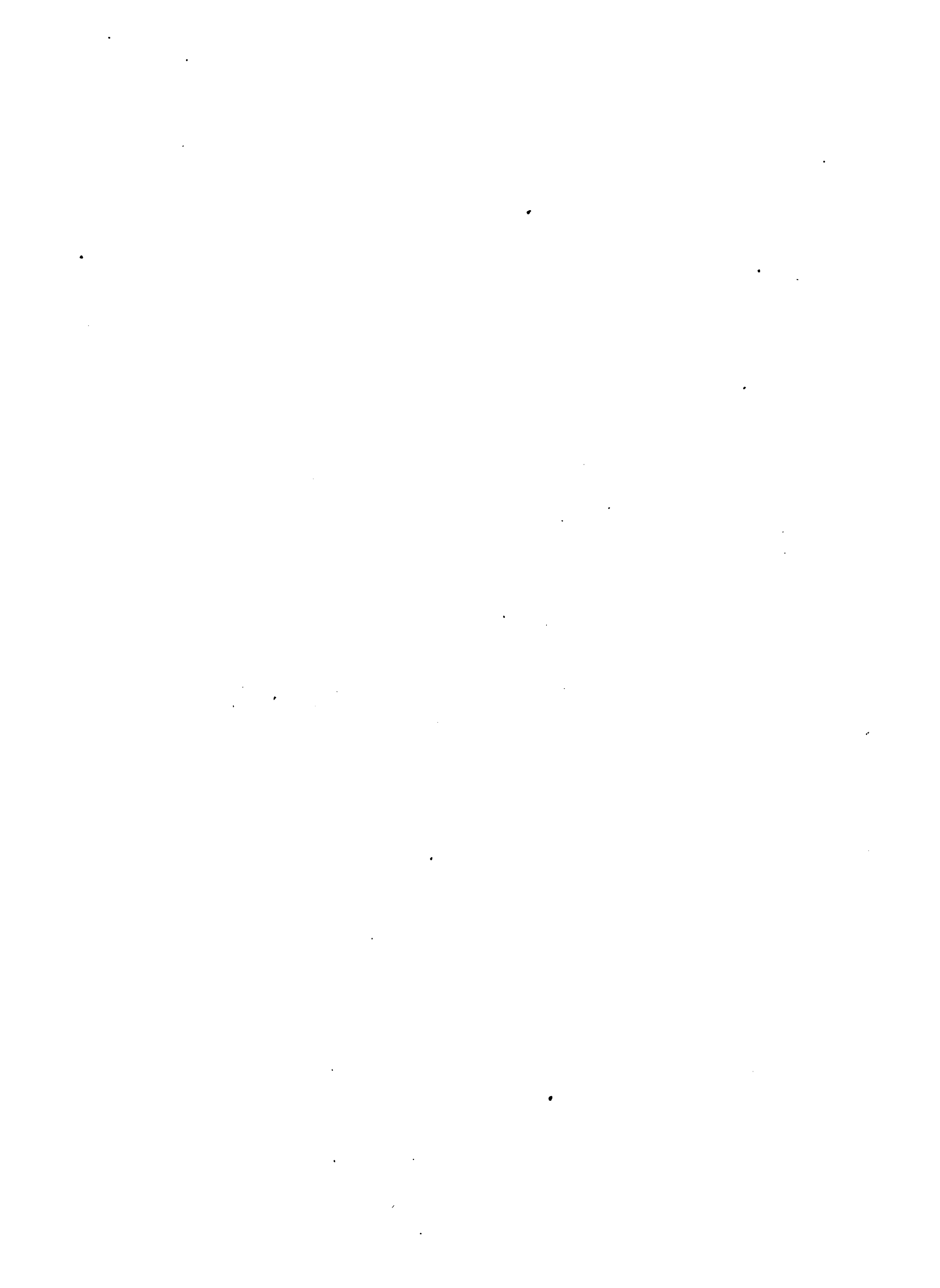
LEIPZIG
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
1902.

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

Meinem Freunde

Bruno Busse

zugeeignet.



Goethes Romantechnik

O könnten wir denn Cäsars Geist erreichen,
Und Cäsarn nicht zerstücken! Aber ach!
Cäsar muss für ihn bluten. Edle Freunde,
Lasst kühnlich uns ihn töten, doch nicht zornig;
Zerlegen lasst uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen wie ein Aas für Hunde.

Julius Cäsar. II, 1.



Inhalt.

	Seite
Einleitung	1—9
Erstes Kapitel. Komposition	10—179
§ 1. Gliederung	12—24
§ 2. Einsätze	25—42
§ 3. Eingeschobene Icherzählungen	42—58
§ 4. Die Einführung der Personen	58—73
I. Dramatische Einführung	59—66
II. Einführung durch die Gruppe	66—69
III. Einführung durch Erwähnung	70—73
§ 5. Motive des Abenteuerromans	73—92
I. Der Ueberfall	80—84
II. Die Entführung	84—87
III. Kindervertauschung und Blutschande	87—91
IV. Geringere Nachklänge	91—92
§ 6. Geheimnisvolle Andeutungen	92—104
§ 7. Eingeschobene Briefe	104—138
§ 8. Lyrische Einlagen	139—179
I. Citate	140—145
II. Rhythmische Prosa	145—148
III. Ueberspringen aus der Prosa in die gebundene Rede	149—153
IV. Der Einfluss des Singspiels	153—159
V. Dichtende Personen	159—169
VI. Lyrische Monologe	170—179
Zweites Kapitel. Die Mittel der Charakteristik	180—285
§ 9. Charaktergemälde und typische Gegenüberstellungen	181—187

Seite

§ 10. Das Absinken der Charaktere . . . . 187—190
§ 11. Charakterentwicklung . . . . 190—217
I. Charakterentwicklung und Bildungsroman . 192—198
II. Erste Eindrücke . . . . 198—204
III. Der Tod des Vaters . . . . 204—206
IV. Die Liebe . . . . 206—217
§ 12. Physiognomik und Mimik . . . . 217—285
Drittes Kapitel. Der Dialog . . . . 286—388
§ 13. Direkte und indirekte Rede . . . . 287—305
I. Formelhaftes, Geschäftliches, Konventionelles in indirekter Rede . . . . 288—296
II. Indirekte Rede als Einleitung der direkten 296—298
III. Wechsel zwischen den Personen . . . . . 298—302
IV. Die indirekte Rede als ordnendes Princip . 302—305
§ 14. Der Dialog als Mittel der Charakteristik . . . 305—323
I. Gedankenkreis . . . . 307—313
II. Ausdrucksweise . . . . 313—320
III. Deskriptive Charakteristik im Dialog . . . 320—323
§ 15. Theoretisierende Gespräche . . . . 323—349
§ 16. Die Rede als Ausdruck des Affekts . . . . . 350—363
§ 17. Metaphern und Gleichnisse . . . . 363—371
§ 18. Dialog und Monolog . . . . 371—388
Anmerkungen . . . . 389—410
Register . . . . 411—416

Einleitung.

Der Roman ist in Deutschland am spätesten von allen Gattungen der Dichtkunst auf die Höhe seiner Entwicklung gelangt. Als höfischer Abenteuerroman beginnt er mit dem „Ruodlieb“, der novellistische und altepische Motive in einer rein äusserlichen Verbindung aufweist. Einen geschlossenen Stil zeigen dann die Meisterwerke der klassischen Epoche, vor allem Wolframs „Parzival“, der das religiös vergeistigte Rittertum darstellt und die Entwicklung des Helden zum eigentlichen Mittelpunkt der Dichtung macht. Im fünfzehnten Jahrhundert verliert der höfische Abenteuerroman die alte Form und wird in Prosa aufgelöst, um schliesslich als Volksbuch weiter zu vegetieren. Die Beschränkung auf die vornehmen Kreise hat aufgehört, die Buchdruckerkunst liefert das willkommene Mittel zur Massenproduktion für minder Gebildete, deren Stoffhunger durch den starken Import ausländischer Produkte befriedigt werden muss. Dem Schäferroman, sowie dem Helden- und Liebesroman tritt der unter spanischem Einflusse stehende Schelmenroman gegenüber, dessen Hauptvertreter Grimmelshausen ist. Im Zeitalter der Landstreicher und Glücksritter wird der Abenteuerroman zum realistischen Gegenwartsroman. Hier reitet kein thatenfroher Ritter mehr

aus mit dem Rufe[1]: „Ich suoche âventiure," sondern ein Aventurier will fortune machen. Man schickt den Helden möglichst weit in der Welt umher, vor allem in den Orient, man lässt ihn nach Ostindien oder Amerika deportieren; denn in der Häufung von Unwahrscheinlichkeiten sieht man eine reizvolle Romantik. Christian Reuters „Schelmuffsky" von 1696 verspottet diese Geschmacksrichtung gründlich, ohne sie aus der Welt zu schaffen. Als 1719 Defoes „Robinson Crusoe," 1731—1743 Schnabels „Insel Felsenburg" erscheint, schiebt man, um allen Forderungen gerecht zu werden, in die rasch wechselnden Erlebnisse des vielbeschäftigten Aventuriers noch eine gelegentliche Robinsonade ein.

Inzwischen war aber das, was Jörg Wickram im sechzehnten Jahrhundert vergeblich zu schaffen versucht hatte, in England zur That geworden: Der bürgerliche Roman tritt 1740 mit der „Pamela" Richardsons auf. Die Parodie darauf, Fieldings „Joseph Andrews" von 1742, wie auch Gellerts 1746 erschienene „Schwedische Gräfin von G**" arbeiten noch mit zahlreichen Elementen des Abenteuerromans, aber sie sind keine Abenteuerromane mehr, und wenn Gellert uns nach Holland, Sibirien, Russland und England schleppt, so thut er es nur, um die moralischen Eigenschaften der Bewohner und Besucher ins rechte Licht zu setzen. Der neue Wein ist noch in die alten Schläuche gefüllt, aber er zersprengt sie bereits. In den beiden Lieblingsromanen der nachfolgenden Epoche, in „Sophiens Reise von Memmel[2] nach Sachsen" und in Nicolais „Sebaldus Nothanker", treten die alten Motive bereits sehr in den Hintergrund.

Noch einmal drängen sie sich im Kulturroman, im „Agathon", in der „Laidion", im „Ardinghello" hervor, teilweise infolge der alten Tradition, zum Teil aber auch frisch aus dem griechischen Roman importiert, an den Wieland und Heinse sich anlehnen, während sie gleichzeitig beide von Sterne beeinflusst sind, so dass hier eine ganz eigenartige Mischung von Modernstem und Altertümlichem vorliegt.

Inzwischen hat Richardson nach Frankreich hinübergewirkt, und der bürgerliche Roman, der in England mit Sterne zum humoristischen geworden war, wird in Frankreich durch Rousseau zum Leidenschaftsroman, wandert dann nach Deutschland hinüber und erhält in Goethes „Werther" seine höchste Ausgestaltung. Diese Dichtung wirkt nicht allein auf die Litteratur ihrer Heimat, sondern auf die Weltlitteratur in der bedeutsamsten Weise fort.

Aber der Sturm und Drang sucht nicht allein in der Briefform, sondern auch im Drama seine Aeusserung, zerbricht die Form und schafft ein Mischgebilde von Roman und Drama, in dem die leidenschaftlich bewegte Wechselrede, nicht die ruhige Erzählung die Hauptsache ist. Gleichzeitig sucht man jedoch auch diese zu reformieren, indem man von ihren kleinsten Elementen ausgeht. Wie Pilze schiessen in den Siebziger Jahren die kleinen Charaktergemälde aus dem Boden. Wie sie, steigert der autobiographische Roman die Beobachtungskunst der Erzähler. Gleichzeitig belebt Haller in seinen Staatsromanen eine alte Form zu ganz neuer Wirkung, indem er sie mit modernem Ideengehalt erfüllt und dennoch das historische Kostüm mit peinlicher Strenge wahrt. Ausserdem gewinnt die aufblühende Physiognomik und Mimik Einfluss auf die Darstellung, und zum ersten Male wird der Versuch unternommen, eine Theorie des Romans zu schaffen.

Bedenkt man, dass in dem Zeitraume von 1770—1778 alle diese Romanarten nebeneinander und aufeinander wirken, so ahnt man, eine wie komplizierte Entwicklung sich innerhalb dieser Jahre vollzieht, und wie schwer es ist, dieselbe im einzelnen zu verfolgen. Auch hier aber fehlt der rote Faden nicht. Ueberall finden wir das Bemühen, die Gattung zu heben, in allen Einzelerscheinungen strebt der Roman darnach, eine geschlossene Kunstform zu werden. Eine Ausnahme macht nur Hermes, der mehrfach offen erklärt, dass für ihn nur die Forderungen der Moral, nicht aber die der

Aesthetik existieren. Er stösst damit aber auf starken Widerspruch bei der Kritik, die bereits ein geschlossenes Gefüge vom Roman verlangt.

Nicht allein die Komposition wird überall besser, sondern es bildet sich auch eine Reihe von Formeln heraus, mit denen man lyrische Einlagen begleitet oder neue Personen auftreten lässt oder aus der indirekten in die direkte Rede übergeht oder Monologe einleitet oder Kapitel beginnt. Es wird möglich sein, diesen Formelschatz nach und nach zu inventarisieren, wenn man mit genauen und erschöpfenden Einzeluntersuchungen beginnt. Auf diese Art lässt sich die Geschichte der Form feststellen, die natürlich ihre Beziehungen zur Stoffgeschichte hat, aber ihr keineswegs genau parallel läuft.

Wielands „Agathon" ist der Markstein der Entwicklung, nicht der „Werther" trotz seiner Bedeutung und nicht Gellerts „Schwedische Gräfin", die nur die Wendung im Stoffe bezeichnet. Goethe selbst hat in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" nicht den Stil des „Werther", sondern den des „Agathon" fortgesetzt, wobei freilich die ungeheure Verschiedenheit der beiden Dichter mit in Rechnung zu ziehen ist. Ausserdem aber liegt noch ein Unterschied vor: der „Agathon" spielt im alten Griechenland, die „Lehrjahre" im damaligen Deutschland. Zwischen beiden Schöpfungen liegt eine theoretische Schrift, die den Stil des „Agathon" für den Gegenwartsroman fordert: Blankenburgs „Versuch über den Roman". Er trat anonym im selben Jahre wie der „Werther" hervor.

Blankenburg hat eine für seine Zeit bedeutende historische Bildung besessen. Er greift nicht nur auf Homer und den griechischen Roman zurück, sondern auch auf „Wolfram von Eschenbach, oder eigentlich Eschilbach, der im Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts lebte."[3] Natürlich kennt er ihn nur sehr von weitem. Er ist sich bewusst, der erste zu sein, der die Principien der Erzählerkunst behandelt[4]: „Es mag vielen ein sehr dreuster und misslicher Einfall zu seyn scheinen, dass ich eine Art von Theorie für die Romane

schreiben will. Wenn sich nicht so mancherley Schwierigkeiten dabey fänden, so dürften vielleicht nicht so viel Jahrhunderte vergangen, und so viele Romane geschrieben worden seyn, ohne dass nicht irgend ein Grübler auf den Einfall geraten wäre, über diese Gattung von Schriften nachzudenken." Blankenburg vergleicht Epos und Roman, gesteht diesem den mannigfaltigeren Umfang zu, findet aber den Hauptunterschied in einer andern Eigenschaft[5]: „So wie das Heldengedicht öffentliche Thaten und Begebenheiten, das ist, Handlungen des Bürgers (in einem gewissen Sinn dieses Worts) besingt, so beschäftigt sich der Roman mit den Handlungen und Empfindungen des Menschen." Blankenburg wendet sich damit gegen alle politischen Tendenzen im Roman. Das will etwas heissen in einer Zeit, wo das Problem der Mesalliance und die adlig-bürgerliche Verführungsgeschichte die beliebtesten Motive waren. Ebenso hält unser Theoretiker zwar daran fest, dass die Ausbreitung edler Gesinnungen einer der ersten Endzwecke des Dichters ist, aber er macht einen bedeutsamen Vorbehalt[6]: „So viel nämlich diese Ausbreitung sich mit der Natur seines Werks verträgt." Die Hauptaufgabe des Romandichters ist die genaue Darstellung einer Charakterentwicklung.[7] Hand in Hand damit muss eine gründliche Motivierung gehen. Sie fehlt bei Hermes und Richardson, sie findet sich im „Agathon", der deshalb hoch über allen andern Romanen, selbst über den gepriesenen ausländischen Mustern steht.[8] An den „Agathon" ist anzuknüpfen, wenn die Entwicklung fortschreiten soll. Blankenburg sagt mit direkter Beziehung auf ihn[9]: „Ich gesteh' es sehr aufrichtig, dass ich glaube, ein Roman könne zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreibe gemacht werden; und nicht etwan für müssiges Frauenzimmer, sondern auch für den denkenden Kopf. Solcher Romane aber haben wir vielleicht nicht mehr, als zwey oder drey; — vielleicht gar nur einen." Dieser Roman hat noch einen Mangel. Zur vollständigen Motivierung gehört eine genaue Charakteristik der ganzen Umgebung mit

Berücksichtigung von Stand und Sitten. Am besten wird der Dichter nach Blankenburgs Meinung sie liefern, wenn er nicht in ferne Länder und Zeiten eilt, sondern sich an die nächste Umgebung hält, die er genau kennt, und die des Interessanten genug bietet, selbst wenn es Deutschland ist[10]: „Aber dass nun in unsern Sitten, für den Dichter, der sie zu nützen weis, gar nichts Brauchbares, gar nichts Anziehendes zu finden seyn sollte: das werde ich nie glauben.“ Mit einer etwas ungeschickten Zusammenstellung, die ihm der Mangel an geeigneten Beispielen abnötigt, fährt Blankenburg fort: „Lessings Minna und die Wilhelmine[11] mögen das übrige lehren! Auch dem Verfasser von Sophiens Reise rechne ich das als ein Verdienst an, dass er die deutschen Sitten zu brauchen versucht hat.“ Die einzelnen Ideen Blankenburgs über Technik werden im Zusammenhange mit der Praxis erörtert werden, halten wir hier nur soviel fest, dass er gegenüber dem äusseren Geschehnis die grössere Wichtigkeit der psychologischen Analyse betont, dass er auf genaue Motivierung dringt und nachweist, wie locker das Gefüge der meistgelesenen Romane ist, und dass er vor allen Dingen erkannt hat, dass mit dem „Agathon“ der Anfang einer neuen Periode in der Geschichte des deutschen Romans gegeben war. Dabei war aber Blankenburg ein grosser Rationalist und bei ihm herrschte durchaus die rein verstandesmässige Auffassung vor. Selbst Stimmungen sucht er nicht gefühlsmässig zu erfassen, sondern nur zu begreifen. Er giebt sich dem Dichter nie hin, folgt ihm niemals begeistert nach, sondern geht nur als ein kritischer Klügler auf seinen Spuren. Deshalb hat er nicht entfernt eine erschöpfende Theorie des Romans geliefert, wozu ihm freilich auch das Material fehlte. Hätte er sich schon auf den „Werther“ stützen können, so würde er gewiss vieles anders ausgeführt haben.

Es empfiehlt sich, diesen Theoretiker in einer Untersuchung der Romanpraxis des vorigen Jahrhunderts zu berücksichtigen. Selbst wenn man seinen „Versuch über den

Roman“ nur als eine Apologie des „Agathon“ betrachtet, zeigt diese Schrift wenigstens deutlich, was die besten unter den Verehrern Wielands sich aus seinem Romane herauslasen. Aber Blankenburg scheint Einfluss auf die Entwicklung gehabt zu haben, wenn auch nicht den bedeutenden, den die grossen Romandichter übten. Unter ihnen steht Goethe obenan. Er ist der erste Klassiker auf dem Gebiete des Romans; Wieland kann nur als sein Vorläufer betrachtet werden. Die Vorzüge der Goethischen Romane setzen sich aus einem undefinierbaren und einem definierbaren Bestandteile zusammen. Unbegreiflich ist uns immer die grosse Persönlichkeit, die zu uns spricht; sehr wohl aber lassen sich die Mittel, durch die sie auf uns wirkt, erfassen. In diesem Sinne soll hier eine Betrachtung von Goethes Romantechnik versucht werden. Natürlich kann man sie aber nicht als ein für sich bestehendes Ding betrachten; denn Goethe macht auch als Erzähler eine lange Entwicklung durch, die nur gewaltsam von der Gesamtentwicklung des deutschen Romans isoliert werden kann. Es wird daher nötig sein, diejenigen Romane, die in einem näheren Zusammenhange mit Goethes eigenen Schöpfungen stehen, in die Betrachtung einzubeziehen und Uebereinstimmungen wie Abweichungen zu konstatieren. Wo die Entwicklung zu einer Betonung der erreichten Höhe und damit zu Werturteilen herausfordert, halte ich es nicht für nötig, sie künstlich hinter der sprachlichen Fassung zu verstecken. Chronologisch stellt sich insofern eine Schwierigkeit heraus, als Goethe mit den „Lehrjahren“ auf den dem „Werther“ vorausliegenden „Agathon“ zurückgreift. Ich werde jedoch, der Entwicklung des Dichters folgend, überall mit dem „Werther“ beginnen. Da ich auf die Technik des Familienromans in meiner Arbeit[12] über J. J. Engels „Herrn Lorenz Stark“ häufig ziemlich breit eingegangen bin, die dort behandelten Romane aber ganz ausserhalb der Sphäre der Goethischen liegen, werde ich mich, wo einmal ein Ausblick nach jener Seite notwendig ist, mit kurz rekapitulierenden Bemerkungen begnügen können.

Im folgenden verzeichne ich in alphabetischer Reihenfolge die von mir gebrauchten Abkürzungen, soweit dieselben nicht selbstverständlich sind.

I. 2 = Buch I. Kapitel 2.
I. S. 2 = Band I. Seite 2.
„Agathon“ = Wielands „Geschichte des Agathon“ in der Hempelschen Ausgabe.
„Don Sylvio“ = Wielands „Don Sylvio von Rosalva“ in der Hempelschen Ausgabe.
Ebda = Ebenda.
Euph. = Euphorion. Zeitschrift für Litteraturgeschichte, herausgegeben von August Sauer.
„Fabius und Cato“ = Albrechts von Haller Fabius und Cato, ein Stück der römischen Geschichte. Carlsruhe. Schmieder. 1779. VIII + 196 S. (Nachdruck).
„Faust“ = „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt.“ Klingers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Cotta. 1842. Dritter Band. VIII + 272 S. 8°.
GJ = Goethe-Jahrbuch.
„Giafar“ = „Geschichte Giafars des Barmeciden.“ Klingers sämtliche Werke. Fünfter Band. VI + 362 S.
„Lebensläufe“ = „Lebensläufe nach aufsteigender Linie nebst Beilagen A, B, C.“ Von Th. G. von Hippel. Leipzig. G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung. 1859. 8°. Erster Theil. 320 S. Zweiter Theil. 396 S. Dritter Theil. Erster Band. 267 S. Dritter Theil. Zweiter Band. 384 S.
„Nothanker“ = Friedrich Nicolais „Leben und Meinungen des Magisters Sebaldus Nothanker“. Berlin und Stettin. 1773—1776. 8°. Erster Band. XIV + 231 S. Zweiter Band. 284 S. Dritter Band. 201 S.
„ Raphael = „Geschichte Raphaels de Aquillas.“ Klingers sämtliche Werke. Vierter Band. 251 S. 8°.
„Reise nach Braunschweig“ = Knigges „Reise nach Braunschweig“ in der Reclamschen Ausgabe.
„Siegwart“ = „Siegwart, Eine Klostergeschichte.“ Zwote, rechtmässige und verbesserte Auflage. Leipzig. Weygand. 1777. 8°. IV + 976 S.
„Sophiens Reise“ = „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen.“ VI Bände. 8°. [2] und [3] deuten die (rechtmässigen) Auflagen an. (Leipzig, Junius).

Thümmels „Reise" = „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich." A. M. von Thümmels sämtliche Werke. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung. 1853. Band I—VII. 8°.

„Usong" = Albrechts von Haller Usong. Eine Morgenländische Geschichte in vier Büchern. Neueste verbesserte Auflage. Carlsruhe. Schmieder. 1797. XI + 316 S. 8°. (Nachdruck).

„Versuch" = „Versuch über den Roman." Leipzig und Liegnitz, bei David Siegerts Wittwe, 1774. XVIII + 528 S. 8°

Vgl. = Vergleiche!

W A. = Weimarer Ausgabe.

„Wilhelmine" = Thümmels „Wilhelmine." Sämtliche Werke. Band VII.

ZfdA, AfdA = Zeitschrift, Anzeiger für deutsches Altertum.

Erstes Kapitel.

Komposition.

Schon Plato betont, dass jedes Kunstwerk einem gegliederten Organismus gleichen müsse, in dem Kopf und Fuss ihre Stelle nicht tauschen können[1], sondern jedes Glied in einem notwendigen Verhältnisse zu den andern und zum Ganzen sich befindet. Die meisten Romane der Weltlitteratur verstossen zweifellos gegen diese Regel, und selbst im achtzehnten Jahrhundert, wo ein strengeres Gefüge bewusst angestrebt wird, scheitern diese Bestrebungen häufig an der Unfähigkeit der Autoren. Ausserdem aber macht der humoristische Roman die kaum überwundene Konzeptionslosigkeit zum Stilprincip und führt so einen Zustand herbei, der dem früheren gewiss nicht schlechthin gleichgesetzt werden darf, gewiss aber auch die Vorbedingungen einer gedeihlichen Entwicklung nicht enthält.

Wenn man im achtzehnten Jahrhundert die Entwicklungsgeschichte eines Charakters zum Mittelpunkte der Darstellung macht, so hebt man damit die vom Epos geforderte Einheit der Person in eine höhere Sphäre. Noch immer lassen sich eine bunte Reihe von Abenteuern und die mannigfaltigsten Erlebnisse im Roman schildern, aber das Interesse des Lesers ist nicht mehr in erster Linie auf sie gerichtet, sondern auf den Helden konzentriert. Die Menschen sind dem Dichter und dem Leser die Hauptsache. Alle Mittel der Charakteristik werden angewandt und zu höchster Wirksamkeit

gesteigert. Als ein weiteres Gegengewicht gegen das rein Stoffliche stellt sich der Dialog dar, der die psychischen Erlebnisse aufs klarste wiederspiegelt und die einzelnen Figuren mit dem Leser unmittelbar in Kontakt setzt, zugleich auch einen teilweisen Anschluss an das in der Entwicklung weiter vorgeschrittene Drama ermöglicht. So ist die Geschichte des Romans unzertrennlich mit der Entwicklung des Dialogs und der Charakteristik verbunden. Die Untersuchung beider ist insofern zu vereinigen, als der Dialog selbst ein Mittel der Charakteristik bildet. Da er aber noch von ganz andern Gesichtspunkten aus betrachtet werden kann, und der Charakteristik ausser ihm noch eine Reihe von Mitteln zu Gebote stehen, so verlangen beide im übrigen eine getrennte Betrachtung.

Zwar beruht die Entwicklung der Figuren auf ihren Erlebnissen, die aus diesem Gesichtspunkte für die Charakteristik wichtig sind, andrerseits aber treten die einzelnen Ereignisse in eine bestimmte Reihenfolge, die ihrer formalen Gliederung nach gesondert betrachtet werden muss. Selbst wenn der Dichter seine Einteilung in Bücher und Kapitel nach Entwicklungsphasen ordnet, macht jedes Teilstück Anspruch auf eine künstlerisch abgerundete Darstellung. So kann auch hier eine Sonderuntersuchung nur förderlich sein. Besonders wird zu beobachten sein, welchen Gebrauch der Dichter von seiner Einteilung macht, was sich am deutlichsten in den Einsätzen der verschiedenen Teilstücke zeigt. Ferner kommt die Verbindung von Episoden mit der Hauptgeschichte in Betracht, mögen sie nun als Icherzählungen in dieselbe verschlungen sein, oder mögen wir mehrere Geschichten durch eine Rahmenerzählung verbunden finden, ohne dass eine derselben die übrigen beherrscht.

Für den Aufbau der Handlung ist die Zahl der Mitspieler und die Einführung der Personen wichtig. Für den Eintritt unerwarteter Ereignisse, die schnelle Wandlungen im Schicksal der beteiligten Personen hervorbringen, bedienen

sich die Dichter des achtzehnten Jahrhunderts der alten Motive des Abenteuerromans als eines bequemen Hilfsmittels, und diese feiern damit eine Auferstehung in veränderter Form. Gleichzeitig stehen aber für die Erregung und Erhaltung der Spannung noch andere Mittel zu Gebote, und es lässt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen, ob der Dichter überhaupt mit Beziehung auf die kommenden Ereignisse arbeitet oder nicht. Schliesslich sind noch diejenigen Bestandteile zu betrachten, die den Fortgang der Erzählung scheinbar unterbrechen, ihm in Wahrheit jedoch höchst organisch eingefügt werden können: Briefe und lyrische Einlagen.

§ 1.

Gliederung.

Die einfachste Gliederung von allen Romanen Goethes hat der „Werther“. Er zerfällt in drei Teile. Der erste reicht bis zur Ankunft Alberts und umfasst die Entwicklung der Liebe Werthers zu Lotte, der wie ein leises Präludium das Verhältnis zu Leonore und ihrer Schwester vorangeht. Mit der Ankunft des Bräutigams ist der Konflikt da, den „Werther“ vergebens zu überwinden strebt. Als es ihm nicht gelingen will, sucht er in einem thätigen Leben seine Rettung. Aber von Anfang an ist ihm in der adligen Gesellschaft nicht wohl, kaum dass eine neue Neigung zu einem schon durch seinen Stand unerreichbaren Mädchen ihm vorübergehend Trost verleiht. Bald kommt auch hier der Konflikt zum Ausbruch. Werthers reizbare Natur verträgt kein Verhältnis zu äusserlich Höherstehenden. Als der Standesunterschied sich ihm brutal aufdrängt, kehrt er der Gesellschaft den Rücken und eilt wieder zu Lotte, die aber inzwischen Alberts Frau geworden ist. Es ist entschieden, dass Werther sie niemals besitzen kann, und es ist ebenso entschieden, dass ihm ohne ihren Besitz nicht zu leben möglich ist. Die letzte Partie, in der Ossian plötzlich in Werthers

Herzen den Homer verdrängt hat, behandelt das allmähliche Reifen seines Entschlusses, durch Selbstmord zu enden. Die Teilung Goethes in zwei Bücher, die einigermassen den äusserlichen Umfangsverhältnissen Rechnung trägt, macht in dem Momente, wo Werther Lotte verlässt und in der adligen Gesellschaft Beschäftigung sucht, einen Schnitt. Da hier die Benutzung von Jerusalems Erlebnissen einsetzt, ist diese Gliederung für die Entstehungsgeschichte von grosser Bedeutung. Aber es liegt auf der Hand, dass die Ankunft Alberts und die Rückkehr Werthers für den Aufbau wichtigere Wendepunkte darstellen als sein Abschied.

Zwei idyllische und zwei tragische Episoden sind in den Roman eingeflochten. Aber beide Idyllen, die Schilderung der Familie in Wahlheim und die der traulichen Pfarrerswohnung, nehmen im letzten Teile einen traurigen Abschluss. Nach seiner Rückkehr hört Werther von der jungen Frau in Wahlheim, dass ihr jüngster Knabe gestorben, und ihr Mann in den dürftigsten Umständen zurückgekehrt ist. Auch der alte Pfarrer ist tot, und die Frau des neuen hat die von Werther so geliebten Nussbäume abhauen lassen. Ausserdem trifft Werther einen Menschen, der aus Liebe zu Lotte wahnsinnig geworden ist. Finden wir hier eine Parallelgeschichte, so stellt dagegen die Episode des Bauernburschen die zweite mögliche Lösung des Konfliktes dar. Er erschlägt seinen Nebenbuhler. Auch diese furchtbare That aber fällt in den letzten Teil des Romans, wo alles einem tragischen Abschluss entgegeneilt. Bemerkenswert ist es, dass Goethe diese kontrastierende Episode erst bei der zweiten Bearbeitung eingefügt hat.

Die „Lehrjahre“ bieten ein weit komplizierteres Gefüge dar. In den ersten fünf Büchern finden wir Wilhelm mit der Bühne verbunden, dann folgen die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ und weitere zwei Bücher, in denen Wilhelm bewusst in Zusammenhang mit der Gesellschaft des Turmes steht. Der Schluss ist wieder deutlich gegliedert, indem

Wilhelm im letzten Kapitel des siebenten Buches erfährt, dass seine Lehrjahre vorüber sind. Schwieriger ist es, die fünf ersten Bücher organisch zu zerlegen. Das erste behandelt Wilhelms Liebe zu Mariane, das zweite schildert nicht nur sein leichtsinniges Leben mit Philine und Laertes, sondern Mignon und der Harfner treten bereits in den Vordergrund. Im dritten Buche finden wir Wilhelm auf dem Grafenschlosse und bald genug in eine Neigung zur Gräfin verwickelt, im vierten aber haben wir einen noch stärkeren Reichtum an Handlung als im zweiten und dazu einen scharfen Abschnitt in der Mitte. Die ersten zwölf Kapitel erzählen die Reise, den Ueberfall und die Begegnung mit der Amazone, die an Wilhelm vorüberschwebt wie ein Wesen einer höheren Welt, der er noch nicht angehören soll. Der zweite Teil des Buches giebt die Entwicklung des Verhältnisses zu Serlo und Aurelie, und die dramatische Scene, in der sie Wilhelm mit ihrem Dolche verwundet, bildet einen effektvollen Abschluss für die ersten vier Bücher. Das fünfte steht wieder als ein geschlossenes Ganzes da. Wilhelm geht endgültig zur Bühne und bewährt sich wenigstens als Dramaturg bei der Hamletaufführung. Da wir nun wissen, dass die vier ersten Bücher früheren sechs entsprechen, das zweite und vierte aber ohne weiteres eine Unterteilung gestatten, liegt es nahe, eine Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung auf Grund der Frauenfiguren zu versuchen, indem man jede als die Heldin eines Buches betrachtet. Dabei würde sich folgendes Bild ergeben.

Frühere	und jetzige Anordnung.
I., Mariane	= I.
II., Philine	= II.
III., Mignon	
IV., Die Gräfin	= III.
V., Die Amazone	= IV.
VI., Aurelie	

Der Fortschritt der Handlung ist durchaus kein gleichmässiger. Abgesehen von plötzlichen Wendungen empfindet Goethe offenbar zuweilen das Bedürfnis, dem Leser mehrere Personen zugleich wieder ins Gedächtnis zu rufen. Nach den intimen Scenen mit Aurelie wird dies noch verhältnismässig mit einfachen Mitteln erreicht, indem Goethe einfach von vielen Figuren erzählt und dabei von Aurelie ausgeht: niemand leidet mehr durch ihre Sonderbarkeiten als der kleine Felix, den ausser der alten Amme auch Mignon zu beruhigen versteht. Ihre Talente entdeckt nach und nach Serlo, in dessen Gesellschaft Wilhelm vergnügte Stunden verlebt, bis ihm Werners Brief die traurige Nachricht bringt, dass sein Vater gestorben ist. Die logische Struktur dieses Kapitels ist leicht zu durchschauen. Schwerer ist es Goethe geworden, nach dem Einschub der „Bekenntnisse einer schönen Seele" den Leser in die alte Umgebung zurückzuversetzen. Er hat hier zum Hilfsmittel eines sehr anschaulich geschilderten Traumes gegriffen, in dem Wilhelm Frau Melina, Laertes, Mignon, Felix, Philine, der Harfenspieler, die Amazone, Mariane und der Vater erscheinen. Da Wilhelm sich ohnehin in einer sonderbaren Stimmung nach seiner Ankunft bei Lothario befindet, so greift der Traum nicht störend ein. Immerhin ist das Hilfsmittel sehr gewagt. Das Ganze ist rein assoziativ verbunden und verleugnet den Charakter des Zufälligen nicht, das Goethe jedoch im Romane für wohlberechtigt hielt.[1]

Am meisten Schwierigkeiten bietet das sechste Buch, da sich schwer sagen lässt, wieviel davon Susanna von Klettenberg, wieviel Goethe gehört.[2] Der ganzen Sphäre des Romans liegen die Bekenntnisse einer Pietistin gewiss nicht so fern, wie öfters behauptet worden ist.[3] Schon in dem ganz von Weltlust und Lebenslust erfüllten zweiten Buche führt Wilhelm ein ernstes Gespräch mit dem Harfner, und Goethe deutet den Inhalt durch das Gleichnis an[4]: „Wer einer Versammlung frommer Menschen, die sich, abgesondert

von der Kirche, reiner, herzlicher und geistreicher zu erbauen glauben, beigewohnt hat, wird sich auch einen Begriff von der gegenwärtigen Scene machen können.“ Die Kultgebräuche solcher Gemeinden werden ausführlich geschildert. Dann hört Wilhelm, dass der Graf und seine Gemahlin unter die Herrnhuter gehen wollen. Er hat dies verschuldet; denn dem Grafen hat er Furcht vor dem Tode eingejagt, und die Gräfin betrachtet ihren Verkehr mit ihm als eine schwer zu sühnende Schuld.[5]

Im Aufbau spielen die „Bekenntnisse“ eine wichtige Rolle. Zwischen Wilhelms Theaterlaufbahn und seinem Zusammenleben mit Lothario und Natalie bildet diese tiefernste Partie die notwendige Verbindung. Aurelie erhält das Manuskript der „Bekenntnisse“ und schöpft daraus vor ihrem Ende Trost und Beruhigung. Mit ihrem Briefe eilt Wilhelm zu ihrem ungetreuen Liebhaber, zu Lothario, und damit in den Kreis der geheimen Gesellschaft, die bisher nur von ferne seine Schritte geleitet hat. Jarno ruft aus[6]: „Es ist doch sonderbar, sehr sonderbar!“ und giebt damit auch dem Gefühle des Lesers Ausdruck. Man fühlt hier, dass über der geheimen Gesellschaft noch eine höhere Macht steht: das Schicksal. Es hat ihre Bestrebungen durch den Zufall aufs glücklichste gefördert, an dem es diesmal doch kein „sehr ungelenkes Organ“ gehabt hat.[7] Inzwischen sind uns jedoch die vornehmen Figuren der ersten Bücher mit denen der letzten zu einer Gruppe vereinigt in den „Bekenntnissen“ entgegengetreten, wodurch die Uebersicht sehr erleichtert wird. „Es ist eine Art von optischem Kunstgriff, der eine treffliche Wirkung macht,“ schrieb Schiller an Goethe.[8]

Der Dichter hat dies durch Aenderungen im Nachlasse Susannas erreicht. Die Thatsache, dass überhaupt solche Aenderungen vorliegen, lässt die energisch von Dechent[9] vertretene Ansicht, „dass die Bekenntnisse wesentlich das litterarische Eigentum der schönen Seele ausmachen,“ zweifelhaft erscheinen. Er stützt sich zunächst auf das Zeug-

nis Wielands und der Frau Rath.[10] Wieland lässt noch die Möglichkeit der Annahme von Aenderungen, während Goethes Mutter direkt erklärt, er sei von der Vorsehung „zur Erhaltung und Verbreitung dieser unverwelklichen Blätter“ bestimmt gewesen. Dem stehen nun die eigenen Angaben Goethes gegenüber. Am 18. März 1795 schreibt er an Schiller, er habe Lust, „das religiöse Buch seines Romans auszuarbeiten,“ und diese schwierige Aufgabe werde ihm nur dadurch erleichtert, dass er „früher die Studien nach der Natur dazu gesammelt habe.“ Ausserdem finden wir in „Dichtung und Wahrheit“ die ausdrückliche Angabe, dass aus Susanna von Klettenbergs „Unterhaltungen und Briefen die Bekenntnisse der schönen Seele entstanden sind, die man im Wilhelm Meister eingeschaltet findet.“ So spricht man aber nicht, wenn man lediglich das litterarische Eigentum eines andern übernehmen will oder übernommen hat. Die Ansicht Dechents involviert zugleich die Anschauung, Goethe habe Schiller und die Leser seiner Autobiographie über den wahren Sachverhalt täuschen wollen. Will man nun zu Goethes Ehre annehmen, dies sei geschehen, um die in den „Bekenntnissen“ auftretenden Personen zu schonen, so ist darauf zu antworten, dass zu einem solchen Verfahren Schiller gegenüber absolut kein Grund vorlag.

Ferner macht Dechent stilistische Gründe geltend. Susanna liebt auch in ihren übrigen Schriften klassische Namen mit symbolischer Bedeutung, und Moser und Olenschlager haben nachweislich die Namen Philo und Narciss getragen, unter denen sie hier auftreten.[11] Ebenso ist Susannas Stil überall arm an Fremdwörtern.[12] Das Hauptargument Dechents, dessen Geltung schwer zu bestreiten ist, bildet die Uebereinstimmung zahlreicher Daten und kleiner Nebenumstände mit sonstwie zufällig überlieferten Angaben. Damit ist nun in der That bewiesen, dass Goethe eine ausführliche Vorlage gehabt hat, es fragt sich nur, wieviel er an ihr geändert hat. Erst die Antwort auf diese Frage belehrt uns, wessen „litterarisches Eigentum“ die „Bekenntnisse“ sind.

Sonst wäre Shakespeares „Julius Caesar“ schliesslich das geistige Eigentum Plutarchs.

Dechent selbst giebt an zerstreuten Stellen eine ganze Reihe von Abweichungen an. Goethe hat Philo-Moser bei weitem älter gemacht und die Thatsache, dass er vermählt war, verschwiegen;[13] er hat Susanna zur Stiftsdame gemacht, die sie nie gewesen ist,[14] und in ihrem Testamente überlieferte Züge frei ausgestaltet;[15] er hat die Hochzeit der Schwester anders dargestellt, als sie erfolgte,[16] im Interesse des Romans aus ihren zwei Kindern vier gemacht und ihre Charaktereigenschaften ausführlich geschildert,[17] ihren Gatten vor ihr sterben lassen, der sich in Wahrheit nach ihrem Tode zum zweiten Male verheiratete, und den Abbé als Erzieher der Kinder eingeführt.[18] Alle diese Aenderungen stehen fest und sind um der Komposition willen erfolgt. Ausserdem sucht Dechent von den reinreligiösen Bekenntnissen noch zwei Stellen aus dogmatischen Gründen Goethe zuzuschieben.[19] Diese Argumentation überzeugt mich nicht.

Die Abweichungen, die bei Dechent in der Vereinzelung nicht recht zur Geltung kommen, beweisen die Ueberarbeitung des Ganzen, da sie die verschiedensten Partien betreffen. Vor allen Dingen ist ausserdem der kunstliebende Oheim eine Zuthat Goethes, die einen ganz fremden Ton in die „Bekenntnisse“ trägt und die Stellung des Dichters zu den Anschauungen Susannas kennzeichnet. „Es ist unverkennbar,“ schrieb Schiller an Goethe,[20] „dass Sie in diesen Charakter am meisten von ihrer eigenen Natur gelegt haben.“ Auch Dechent drängt sich einmal diese Anschauung auf.[21] An anderer Stelle[22] meint er jedoch, es lasse sich schwer feststellen, ob hinter dem Oheim „vielleicht ein entfernter Verwandter der Familie sich verhüllt, und ob er wirklich jene hervorragende Eigenschaft besessen hat, welche Goethe jenem Manne zuschreibt.“ Ich glaube, dass wir das Gegenteil feststellen können. Dechent drückt sich ungenau aus, wenn er sagt,[23] die Partie des Oheims trage formell einen andern Charakter,

„als die Aufzeichnungen der schönen Seele, welche keine so ausführliche Dialoge enthalten.“ Die „Bekenntnisse“ haben überhaupt keinen Dialog, sondern überall herrscht die indirekte Rede.[24] Im Wortlaute werden uns nur kurze Bemerkungen aus Susannas Gespräch mit dem Sprachmeister und eine Aeusserung Philos bei der Trauung der Schwester mitgeteilt.[25] So muss es uns sehr überraschen, in der Unterredung mit dem Oheim plötzlich einen theoretisierenden Dialog zu finden, der ausführt, dass Entschiedenheit und Konsequenz das Verehrungswürdigste am Menschen sei, dass aber derjenige, dessen Geist nach einer moralischen Kultur strebe, alle Ursache habe, seine feinere Sinnlichkeit zugleich mit auszubilden.[26] Seinen Kunstsinn bewährt der Oheim in den „Bekenntnissen“ durch Gesangsaufführungen, zu denen uns erst seine von Natalie im achten Buch des Romans citierten Aeusserungen den Kommentar liefern.

Man könnte dies einfach für eine weitere Ausführung übernommener Ideen erklären. Dagegen spricht aber der Bruch im Stil, und die ganze Verfasserfrage erledigt sich für diese Partie ohne weiteres durch den Umstand, dass Goethe sich an ein Vorbild angeschlossen hat, das zu Lebzeiten Susannas überhaupt noch nicht existierte, an Hippels 1778—1781 erschienene „Lebensläufe nach aufsteigender Linie.“ Der Oheim der „Lehrjahre“ ist der Erbauer eines Schlosses, das schon in den „Bekenntnissen“ geschildert wird. Später hören wir dann vom „Saal der Vergangenheit,“ der sich darin befindet.[27] Hippel führt einen pietistischen Grafen ein, der aus Liebhaberei für Sterbende alle Kranken in seinem Hause aufnimmt. Er richtet darin eine Sargtischlerei ein und einen Saal, der mit „Todespracht“ ausgestattet ist.[28] Bei Hippel wie bei Goethe ist der Saal mit Bildern, Aschenkästchen und Urnen ausstaffiert, und Sphinxe liegen vor der Thüre. Freilich herrscht bei Hippel die christliche Deutung vor; aber die Uebereinstimmung ist doch ungeheuer auffällig, und kann gar nicht geleugnet werden. Es ist gewiss nicht

gesucht, wenn man annimmt, dass Goethe durch den Grafen angezogen wurde, weil er hier einen Pietisten fand, der in das sechste Buch seines Romanes passte. Bald aber wurde aus der Parallelfigur eine kontrastierende, indem der Oheim, der ja schon bei Hippel baut und dekoriert, sich zum Vertreter der künstlerischen Weltanschauung gegenüber der religiösen auswuchs. Das ist eine durchaus verständliche Entwicklung und jedenfalls eine befriedigendere Erklärung für die Einführung dieser Figur, als Dechents haltlose Hypothese eines „entfernten Verwandten."

Damit kommt Goethe bereits ein Drittel der „Bekenntnisse" zu. Auch in Einzelheiten zeigt sich aber die Hand des ändernden Dichters. Allerdings muss man vorsichtig zu Werke gehen. Wenn die schöne Seele sagt, sie sei in ihrem Anschauen der unmittelbaren Gegenwart Gottes so gewiss gewesen, wie[29] „die Einbildungskraft, indem sie uns die Züge eines abwesenden Geliebten vormalt," so muss man bedenken, dass dies nach dem Sprachgebrauche des vorigen Jahrhunderts „eines teuren Angehörigen" bedeutet oder doch bedeuten kann. Also passt diese Aeusserung nicht etwa besser in den Erfahrungskreis Goethes als in den Susannas. Wenn dagegen der „Agathon" citiert wird, so kann man daraus unmöglich einen Stützpunkt für die Chronologie der Abfassung der Autobiographie Susannas gewinnen, wie Dechent will; denn es wird sich im Verlaufe unserer Untersuchung herausstellen, dass gerade Wielands Roman den weitreichendsten Einfluss auf die „Lehrjahre" gewonnen hat, so dass Goethe eine Erwähnung dieses Werkes, das ihm zudem von Jugend auf bekannt war, gewiss eher zugetraut werden darf als Susanna.[30] Wenn Dechent nun gar die erste Hälfte des Titels: „Bekenntnisse" Susanna vindizieren will, weil darin eine Anlehnung an Augustin vorliege,[31] so kann diese Idee nur mit einem bedenklichen Kopfschütteln begrüsst werden. Hier ist doch von einem Dichter die Rede, der nicht allein mit Rousseau vertraut war, sondern seine Werke selbst als Bruchstücke einer grossen Konfession bezeichnete.

Das von Goethe sehr häufig verwendete steigernde „Wie“ tritt uns auch in den „Bekenntnissen“ entgegen:[32] „Wie gerne sah ich nunmehr Gott in der Natur“ u. s. w. „Wie interessant war mir das Werk seiner Hände und wie dankbar war ich“ u. s. w. Ferner finden wir einmal den plötzlichen Uebergang aus der Prosa in die gebundene Rede, der im achtzehnten Jahrhundert gewöhnlich ist, bei Goethe allerdings seltener auftritt, darum aber doch ein Bestandteil der Romantechnik bleibt, und daher für das Eigentum des Dichters gehalten werden muss.[33] Auch sind die eingestreuten Metaphern sicher grösstenteils von Goethe. Sie treten in grösseren Abständen, dann aber gleich haufenweise auf,[34] was wir als eine der Stileigentümlichkeiten Goethes kennen lernen werden. Ferner liebt er es schon im „Werther,“ Gleichnisse hin und her zu wenden. Dasselbe thut die schöne Seele. Sie sagt zunächst, sie habe „die goldenen Aepfel des göttlichen Wortes auch aus irdenen Schalen unter gemeinem Obste herauszufinden“ gewusst, und nimmt dann diesen Vergleich wieder auf mit den Worten:[35] „Ich fand das nicht mehr, was ich sonst gefunden. Diese Prediger stumpften sich die Zähne an den Schalen ab, indessen ich den Kern genoss.“ Aber dieser Vergleich hat nicht allein zahlreiche formale Analogien in Goethes Erzählungen, sondern wir finden die „goldnen Aepfel“ als Gleichnis für Dichterworte in den Gesprächen Serlos und Wilhelms über „Hamlet“ wieder.[36]

Aus diesen Gründen erscheint Dechents Verfahren, alles, was sich nicht durch Beziehungen zu den übrigen Büchern oder Widersprüche zur sonstigen Ueberlieferung als Goethes Eigentum legitimiert, ohne weiteres Susanna zuzuschreiben, als gewagt und verfehlt. Es hiesse aber in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wenn man nach derselben Restmethode alles, was Susanna nicht unbedingt gehören muss, auf das Konto Goethes setzte. Vielmehr zeigt sich deutlich, dass wir es mit einer unvollständigen Ueberarbeitung zu thun haben. Ganz unnötige parabatische Bemerkungen,

die Reflexionen entschuldigen, die vollkommen organisch aus der Geschichte herauswachsen, hat Goethe nicht gestrichen,[87] obwohl er sie niemals in eine eigene Dichtung eingefügt haben würde. Er hat die höchst abstrakten physiognomischen und mimischen Bemerkungen nicht mit dem sonstigen Stile der „Lehrjahre“ in Einklang gebracht,[88] hat Dialoge eingeschoben, aber die sonst herrschende indirekte Rede nicht durch die direkte ersetzt. Er hat also zuweilen geändert und zuweilen nicht. Auf Grund dieses Thatbestandes wird aber die Scheidung dessen, was Goethe, und dessen, was Susanna gehört, zu einer rein hypothetischen, die niemals auf unbedingte Gewissheit Anspruch erheben darf, da überdies noch mit der Einwirkung Susannas auf den jungen Goethe und seinem Einflusse auf sie gerechnet werden muss.[89] Daraus ergiebt sich die praktische Regel, die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ als durchaus zweifelhaftes Material zu betrachten und so wenig wie möglich in der Untersuchung zu berücksichtigen.

Die „Wanderjahre“ sind keine organische Fortsetzung der „Lehrjahre.“ Man kann allerdings etwas derartiges herausfinden, wenn man sich vornehmlich an die eingestreuten theoretischen Bemerkungen des Dichters hält. Dann konstatiert man eine fortschreitende Unterordnung Wilhelms unter die Staatsidee, die ihm im ersten Buche durch die humanen Einrichtungen von Hersilies Oheim, im zweiten durch die pädagogischen Provinzen, im dritten durch „das Band“ nahegelegt wird. Als praktisch thätiges Glied einer grösseren Gemeinschaft lernt er sich auf einem Sondergebiete zu bethätigen, auf dem des Wundarztes. Die Dichtung schliesst mit dem Segen, der ihm selbst aus der heilbringenden Kunst erwächst. Durch sie rettet er seinem Sohne das Leben.

Solche Darlegungen haben gewiss ihren Wert; denn sie rekonstruieren einen Plan, der ursprünglich wohl den „Wanderjahren“ zu Grunde lag, in ihrer jetzigen Fassung aber dem Leser durchaus nicht in die Augen springt, sondern erst

mühsam wieder aufgesucht werden muss. Der Gegenstand unseres Interesses ist gewiss nicht wie in den „Lehrjahren" die Entwicklung Wilhelms; denn auch Felix und Lenardo fesseln unsere Teilnahme, und allzu üppig wuchern die Episoden. Goethe gesteht selbst zu, dass die Komposition nur eine sehr lockere ist. Als Wilhelm sich in seinem Briefe an Natalie in Details verliert, beruft er sich auf den Humoristen,[40] der das Hundertste ins Tausendste durcheinander wirft und nur auf halbes Verständnis des Lesers rechnet: „Sollte es dem Verständigen, dem Vernünftigen nicht zustehen, auf eine seltsam scheinende Weise rings umher nach vielen Punkten hinzuwirken, damit man sie in einem Brennpunkte zuletzt abgespiegelt und zusammengefasst erkenne, einsehen lerne, wie die verschiedensten Einwirkungen den Menschen umringend zu einem Entschluss treiben?" Gewiss ist es erlaubt, wenn dieser Brennpunkt nur wirklich da ist. Hier aber fingiert Goethe, um die Planlosigkeit nur einigermassen zu verdecken, dass er von den verschiedensten Seiten Nachrichten über die einzelnen Ereignisse erhält. Sie schliessen sich naturgemäss nicht zu einem geordneten Organismus zusammen. Daher wird dem Dichter das „ernste Geschäfte eines treuen Referenten" schwer.[41] Gegen Ende häufen sich die Nachrichten und machen das „Mitteilen, Darstellen, Ausführen und Zusammenziehen" immer schwieriger.[42]

Diese Erklärungen bedeuten einen Verzicht auf geordnete Darstellung. Die „Wanderjahre" sind nicht eine blosse Rahmenerzählung wie die „Guten Weiber" oder die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", sie sind aber auch kein selbständiger grosser Roman, wie die „Lehrjahre", sondern sie sind eine höchst unglückliche Mischung aus beiden. Die Episoden sprengen das Gefüge des Romans, und die Fülle der Personen verwirrt. Das alte Genre des Reiseromans lag Goethe offenbar nicht. Zwar lässt sich über die „Reise der Söhne Megaprazons" nach den vorhandenen Bruchstücken, die lediglich die Reihenfolge der Ereignisse skizzieren, nicht urteilen,

aber schliesslich ist doch auch die Thatsache, dass dies Werk Fragment blieb, beredt. Es wird sich für die weitere Untersuchung empfehlen, die „Lehrjahre“ von den „Wanderjahren“ zu trennen. Sie hängen nicht fester zusammen wie die beiden grossen griechischen Epen; Wilhelm spielt nicht einmal eine so bedeutende Rolle in den „Wanderjahren“, wie Odysseus in der „Ilias“. Zudem gehören die beiden Romane ja auch ganz verschiedenen Epochen von Goethes Schaffen an, und zwischen ihnen stehen die höchst bedeutsamen „Wahlverwandtschaften“, die in ganz anderem Sinne einen Wandel in Goethes Erzählertechnik bekunden.

Ihre Gliederung ist einfach und erinnert an den „Werther“ Die einzige Episode, die Erzählung von den „Wunderlichen Nachbarskindern,“ stellt eine Parallelgeschichte zum Romane dar. Er zerfällt in zwei Teile. Im ersten wird das Verhältnis Eduards und Charlottes durch das Hinzutreten des Hauptmanns und Ottilies gestört. Darauf entfernen sich die Männer, Ottilie und Charlotte bleiben allein zurück. Doch die Verbindung mit Eduard bleibt aufrecht erhalten durch Ottilies Träume, in denen sie ihn als Krieger sieht. Wir haben hier also eine ähnliche Verwendung des Traumes, wie sie uns in den „Lehrjahren“ entgegengetreten ist. Sofort nach Eduards Rückkehr führt der Tod des Kindes, das im Gedankenehebruch erzeugt ist, Ottilies Busse und Verklärung herbei. Der Held des ersten Teiles ist Eduard; um sein Denken, Empfinden und Handeln gruppiert sich alles. Die Heldin des zweiten Teiles ist Ottilie, was sich auch in der Einschaltung ihres Tagebuches verrät. Die grosse Aufregung, die durch Lucianes Kommen das Haus erfüllt, hat nur scheinbar selbständigen Wert. Der Dichter hebt nur Züge hervor, die zu Ottilies Charakter im Kontraste stehen und auf eine tiefere Erfassung desselben hinführen. Mit Ottilies Ende ist der Roman eigentlich zum Abschlusse gelangt, Eduards Tod klingt nur wie ein letztes Postludium nach.

§ 2.

Einsätze.

Die Einteilung in Bücher und Kapitel, die wir in Goethes meisten Romanen, ebenso wie in denen Wielands, finden, geht in letzter Linie auf den griechischen Roman zurück. Sie ist gewiss für erzählende Werke von grösserem Umfange die vorteilhafteste und kann dem metrischen Aufbau verglichen werden. Das Ganze zerfällt in Teilganze, die sich wiederum in Teilstücke zerlegen, von denen jedes ein abgerundetes kleines Kunstwerk bilden kann. Die vielen Pausen lassen den Leser immer wieder zur Ruhe kommen, und jeder neue Einsatz kann das Interesse aufs neue beleben und nach einer bestimmten Richtung lenken. Dem gegenüber machen Romane wie Hippels „Lebensläufe", Millers „Siegwart", oder Hallers Staatsromane, die nur in umfangreiche Bücher eingeteilt sind, den Eindruck endloser Strecken ohne Stationen. Natürlich sucht sich auch hier der Leser seine Orientierungspunkte, aber gewiss nicht ohne den Mangel an Uebersichtlichkeit zu empfinden. Für die Beliebtheit der Unterteilung zeugt das Auftreten von Mischformen. Thümmel zerlegt in der „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" die einzelnen Briefe in Unterabteilungen, und diese sekundäre Gliederung erscheint schliesslich als die Hauptsache. Ebenso werden in die Dialogromane häufig, bei Klinger sehr reichlich, erzählende Partien eingestreut, so dass seine Romane ruhig wie Meissners „Bianca Capello" den Titelvermerk „Halb Dialog, halb Erzählung" tragen dürften. Damit ist aber auch für diese Romangattungen die Möglichkeit zum Gebrauche aller Einsätze gegeben.

Goethe eröffnet die „Lehrjahre" mit einem dramatischen Einsatze. Personen, die wir überhaupt nicht kennen, treten uns, ohne dass der Dichter sich ins Spiel mengt, wie auf der Bühne entgegen. „Die alte Barbara" harrt voller Ungeduld

auf Mariane, um ihr Norbergs Paket zu übergeben. Aber Mariane will von dem reichen Liebhaber nichts wissen; denn sie erwartet Wilhelm, den sie begünstigt. Mit seiner Ankunft schliesst das Kapitel, das die Expositionsscene des ersten Buches bildet. In dieser Form kann sich der dramatische Einsatz im Romane natürlich nicht wiederholen; denn wir werden selten oder nie den Fall finden, dass plötzlich eine ganz neue Gesellschaft eine Nebenhandlung zu spielen beginnt, die vorläufig nicht in Beziehung zur Haupthandlung steht, ohne dass der Dichter durch erklärende Bemerkungen der Verwirrung vorbeugt. Wohl aber können neue Personen mit dem Kapitelanfange eingeführt werden, oder unerwartete Ereignisse eintreten. Von dieser Form hat Goethe nur bei der Einführung des Pedanten Gebrauch gemacht.[1] Die abrupt wirkenden Einsätze finden wir zwar bei Nicolai, der ein Kapitel mit einem Seesturme eröffnet[2], öfters bei Thümmel[3] und bei Heinse, der im „Ardinghello" mit einem Kanonenschusse anfängt[4], aber bei Wieland beginnen nur im „Don Sylvio von Rosalva" Kapitel mit Pistolenschüssen, dem Heranrollen einer Kutsche oder ängstlichem Geschrei aus dem Gebüsch.[5] Im „Agathon" hört das auf. Die vielbewunderte Scene zwischen Agathon und den Bacchantinnen, die man in der Erinnerung gern an den Anfang setzt, liegt in Wahrheit innerhalb des zweiten Kapitels. Bei Goethe treten in den „Lehrjahren" höchstens Personen herein, die ein Gespräch unterbrechen.[6] Seltsamerweise finden wir dagegen in den „Wanderjahren" aufgeregte dramatische Einsätze in einem stürmischen Stile, den hier gewiss niemand erwartet[7]: „Heftiges Pochen und Rufen an dem äussersten Thor, Wortwechsel drohender und fordernder Stimmen, Licht und Fackelschein im Hofe unterbrachen den zarten Gesang."

Das zweite Buch der „Lehrjahre" bringt uns in ganz neue Verhältnisse. Marianes Untreue ist am Schlusse des ersten entdeckt worden. Was wird nun werden? Goethe beginnt mit der allgemeinen Betrachtung, dass die Spannung

wegfalle, wenn eine Sache entschieden sei. Mit einer Wendung an die Leser leitet er daraus die Berechtigung her, nicht von Wilhelms Kummer zu erzählen, sondern ihn erst einige Jahre später wieder aufzusuchen. Hier haben wir einen lococommunen Einsatz mit einer parabatischen Schlusswendung.

Der lococommune Einsatz ist im Jahrhundert der Popularphilosophie ungeheuer beliebt. Ueber die geringfügigsten Umstände wird reflektiert, jeder Dichter will für einen „denkenden Kopf" gehalten werden, und dieser Ruhm war offenbar ziemlich wohlfeil. Wieland verwendet den lococommunen Einsatz sehr häufig im „Don Sylvio"; im „Agathon" setzen 10 % aller Kapitel mit einem Gemeinplatze ein,[8] und fast ebenso hoch stellt sich das Verhältnis bei Thümmel.[9] Dabei sind es oft recht bekannte Wahrheiten, die uns an dieser Stelle entgegentreten. Auch die Ironie, mit der uns Wieland versichert,[10] die Quelle der Liebe sei „das Anschauen eines Gegenstandes, der unsere Einbildungskraft bezaubert", oder Thümmel,[11] es sei herzerhebend, wenn man „sich beim Erwachen klüger wieder findet, als man sich den Abend vorher verliess", wirkt selten witzig.

Goethe hat in den „Lehrjahren" von dieser Form des Einganges noch viermal Gebrauch gemacht,[12] aber in ganz anderer Weise als Thümmel oder Wieland. Die billige Ironie der pompösen Sätze mit geringfügigem Inhalte liegt ihm fern. Mehr scherzhaft sinnig ist der Eingang: „Die Kinder haben . . . in wohleingerichteten und geordneten Häusern eine Empfindung, wie ungefähr Ratten und Mäuse haben mögen." Dann wieder beginnt er mit stimmungsvollem, ruhigem Zurückblicken: „Glückliche Jugend! Glückliche Zeiten des ersten Liebesbedürfnisses! Der Mensch ist dann wie ein Kind, das sich am Echo stundenlang ergötzt." Werner wird charakterisiert durch den oberflächlichen Gemeinplatz: „So war es und so muss es denn auch wohl recht sein, dass jeder bei jeder Gelegenheit seinem Gewerbe nachgeht und seine Thätigkeit

zeigt." Niemals haben wir es hier mit einem blossen Notbehelf zu thun. Jeder locommune Einsatz dient der Stimmung oder der Charakteristik oder hat sonst einen Sonderzweck, und der Dichter greift nicht in den grossen Topf der allgemeinen Redensarten, um nur weiter zu kommen.

Einmal hat sich Goethe aber doch an Wieland angelehnt. Dieser bevorzugt die Einkleidung des Gemeinplatzes in eine Wennformel, die ihm auch Thümmel abgelernt hat.[13] Wieland hat zwei solche Formeln. Einmal beginnt er:[14] „Wenn Verliebte einander ausweichen, so geschieht es gemeiniglich, um eifriger gesucht und eher gefunden zu werden." Hier ist der Gemeinplatz selbst in eine Wennformel aufgelöst. Diesen Typus finden wir bei Goethe in den ganz von reifster Weisheit erfüllten „Wahlverwandtschaften", in denen sehr häufig locommune Einsätze auftreten, denen entweder durch die Vornehmheit der Redewendungen oder durch den seltenen Gehalt ein Adel aufgedrückt ist, der sie von Wielandischen Witzeleien sondert.[15] Indessen ist die Wennformel, in die Goethe hier einen Gemeinplatz auflöst, etwas lang geraten:[16] „Wenn sich in einem glücklichen, friedlichen Zusammenleben Verwandte, Freunde, Hausgenossen, mehr als nötig und billig ist, von dem unterhalten, was geschieht oder geschehen soll; wenn sie sich einander ihre Vorsätze, Unternehmungen, Beschäftigungen wiederholt mitteilen, und ohne gerade wechselseitigen Rath anzunehmen, doch immer das ganze Leben gleichsam rathschlagend behandeln: so findet man dagegen . . . . . dass" u. s. w.

Wieland hat aber noch eine andere Art der Wennformel. Er zweifelt durch das „Wenn" die Richtigkeit des Satzes an, giebt ihm selbst nur die Geltung einer Hypothese. Jacinte beginnt ihre Lebensgeschichte mit den Worten:[17] „Wenn es richtig ist, wie ich zu glauben geneigt bin, dass ein Frauenzimmer desto schätzbarer ist, je weniger sie von sich zu reden giebt, so bin ich" u. s. w. Aehnlich heisst es im „Agathon":[18] „Wenn eine lebhafte Einbildungskraft ihrem Besitzer eine

unendliche Menge von Vergnügungen gewährt, die den übrigen Sterblichen" u. s. w. So sagt auch Goethe in den „Lehrjahren":[19] „Wenn die erste Liebe, wie ich allgemein behaupten höre, das schönste ist, was ein Herz früher oder später empfinden kann, so müssen wir unsern Helden dreifach glücklich preisen, dass ihm gegönnt ward, die Wonne dieser einzigen Augenblicke in ihrem ganzen Umfange zu geniessen." Am ähnlichsten ist jedenfalls die Periode im „Don Sylvio", die auch durch die Konjunktionen „Wenn", „wie", „so" gegliedert ist. Sie braucht darum aber nicht notwendig das Vorbild zu sein, da die Stellen im „Agathon" nur leichte Modifikationen desselben Typus darstellen.

In den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" begegnet der in den „Lehrjahren" immerhin seltene lococommune Einsatz an auffälliger Stelle, nämlich am Anfange der Erzählung von Ferdinand und Ottilie:[20] „Man kann in Familien oft die Bemerkung machen, dass Kinder, sowohl der Gestalt als dem Geiste nach, bald vom Vater bald von der Mutter Eigenschaften an sich tragen." Die Erzählung illustriert diesen Satz, der im voraus für die Auffassung bestimmend wird.

Der parabatische Einsatz ist bei Goethe selten. Zwar finden sich schon im „Werther" Stellen, in denen der Dichter ad spectatores spricht, aber einmal ist Goethe hier dem Vorbilde Rousseaus gefolgt, indem er, um einen grösseren Realismus zu erzielen, sich nicht als Dichter, sondern als Herausgeber bezeichnete, ausserdem aber stehen die betreffenden Stellen nur in der Vorrede,[21] die nicht in den Organismus des Werkes gehört, und an den Stellen, wo die Brieftechnik der Erzählung Platz macht, es also für den Dichter gewiss geboten war, sich mit dem Leser in Konnex zu setzen.[22] Goethe beschränkt sich hier auf das rein Thatsächliche. Er sagt „Werther schrieb folgendes" und bittet höchstens den Leser, sich lebhaft in die Seele Werthers oder Lottes zu versetzen, lässt sich aber nicht mit ihm in witzelndes Geplänkel

über Moral und Eindruck des Erzählten ein. Mit einem parabatischen Eingange „An den Leser" hat Goethe allerdings das Fragment „Der Hausball" eröffnet.[23] Aber eine derartige Einleitung ist in einem Beitrage für das „Tiefurter Journal" anders zu beurteilen, als in Arbeiten für das grosse Publikum. Man spricht anders im vertraulichen Kreise als auf offenem Markte.

In den „Lehrjahren" wendet sich Goethe nicht oft mit dem Kapitelanfange an seine Leser. Ganz vereinzelt steht ein so naiver Uebergang da, wie:[24] „Es ist nun Zeit, dass wir auch die Väter unsrer beiden Freunde kennen lernen." Auch im Innern des Kapitels tritt Goethe nur selten mit dem Leser in Konnex,[25] und niemals kommt bei ihm ein Kapitel vor, „worin der Verfasser das Vergnügen hat, von sich selbst zu reden."[26]

Wir dürfen die wenigen Stellen, in denen Goethe parabatische Bemerkungen einflicht, dem Einflusse Fieldings und Sternes sowie dem ihrer deutschen Nachahmer zuschreiben. Sie verschütten in ihrer absichtlich konfusen Manier die Hauptgeschichte unter zahllosen Auseinandersetzungen mit dem Leser. Diesen Zustand treffen wir bei Wieland, Hippel, Thümmel und Knigge, schliesslich bei Jean Paul. In der Hauptgeschichte redet der Autor mit dem Leser, und schaltet er eine Icherzählung ein, so unterbricht der Erzähler fortwährend seinen Vortrag durch kommentierende Bemerkungen, die er an seine Zuhörer richtet. Jeder reine Text ist verpönt, die Randglossen sind die Hauptsache. Hippel fängt die „Lebensläufe" mit Auseinandersetzungen über seine dichterische Physiognomie an, im „Don Sylvio" sind 20, im „Agathon" 19, in der „Reise in die mittäglichen Provinzen" 17 % aller Eingänge parabatisch.[27]

Aber auch die ganze Art Goethes ist eine andere. Man hat direkt den Eindruck, dass der Dichter seiner Wirkung aus der Ferne nicht sicher ist und sich in vertraulichen Konnex mit dem Leser setzt, um einer mehr freundschaftlichen Be-

urteilung gewiss zu sein, wenn Wieland anfängt:[28] „Es ist, geneigter Leser, bereits zweiundvierzig Minuten, achtzehn Sekunden, richtig an einer zu Genf fabricierten Londner Uhr abgezählt, dass wir einem halben Dutzend schönen neuen Gleichnissen nachsinnen.“ Dergleichen weitschweifige Witzeleien passen nicht in den vornehmen Stil der „Lehrjahre“ und sind hier denn auch in der That gänzlich vermieden worden. Was hätte Wieland für Geist aufgewandt, um dem Leser begreiflich zu machen, er müsse ein Lied obscönen Inhalts unterdrücken! Goethe sagt einfach:[29] „Sie sang ein Lied, das wir unsern Lesern nicht mitteilen können, weil sie es vielleicht abgeschmackt oder wohl gar unanständig finden könnten.“ Es will schon etwas sagen, dass Goethe hier nicht von Leserinnen spricht. Ausser den breiten Erklärungen finden wir sehr häufig am Kapitelanfange die Bemerkung:[30] „Wir haben (z. B. den Helden) verlassen,“ „wir finden ihn wieder, wie er“ u. s. w. Den Gebrauch dieser Formel hat auch Goethe in den „Lehrjahren“ nicht gescheut,[31] was sich leicht begreift, da sie bei weitem nicht so aus dem Zusammenhange reisst, wie die breiten Auseinandersetzungen. In den „Wanderjahren“ freilich ist auch diese hier so kurze Formel ungebührlich in die Länge gezogen:[32] „Suchen wir unsern seit einiger Zeit sich selbst überlassenen Freund wieder auf, so finden wir ihn, wie er, von seiten des flachen Landes her, in die pädagogische Provinz hineintritt.“ In den „Wanderjahren“ treten überhaupt ganz merkwürdige Rückfälle in die alte Technik ein. Parabatische Eingänge wie:[33] „Der Angewöhnung des werten Publikums zu schmeicheln“, oder:[34] „Unter den Papieren, die uns zur Redaktion vorliegen, finden wir einen Schwank“ zeigen den alternden Goethe in den Banden einer Technik, die gerade durch die Erzählungen seiner besten Periode überwunden worden ist. Dahin gehört auch die merkwürdige „Zwischenrede“, in der Goethe den Leser bittet, sich eine Pause „von einigen Jahren“ gefallen zu lassen, die hier zwischen zwei Kapiteln,[34] wie im Drama zwischen zwei Akten eintrete.

Wir haben hier überall eine Art von Abschweifung am Kapitelanfange. Gewissermassen liegt also der entgegengesetzte Fall vor, wenn der Dichter nach einer Episode oder Reflexion sich mit dem Kapitelanfange wieder seinem eigentlichen Gegenstande zuwendet. Wieland und Goethe nehmen hierzu gern eine allgemeine Bemerkung zu Hilfe, wie etwa:[35] „Das Verhältnis des Barons zu den Schauspielern hatte ... verschiedene Veränderungen erlitten." Solch einen mehr objektiv orientierenden Satz rückt Goethe überhaupt häufig an den Anfang des Kapitels, nicht nur in den „Lehrjahren", sondern auch später.[36] Die „Reise der Söhne Megaprazons" beginnt mit der Bemerkung:[37] „Die Reise ging glücklich von statten." In den „Wahlverwandtschaften" hören wir:[38] „Der Hauptzweck des Feldzugs war erreicht ..." Sofort aber springt der Dichter von der allgemein orientierenden Angabe zu dem, was uns vornehmlich interessiert, über: „Und Eduard, mit Ehrenzeichen geschmückt, rühmlich entlassen."

Der einfachste aller Einsätze ist natürlich der mit einem kleinen Fortschritte der Erzählung. Vorher ist von einer Krankheit, nun von der Besserung, erst von einem Ausfluge, dann von der Rückkehr die Rede. Der fortschreitende Einsatz ist aber keineswegs so häufig, wie man a priori anzunehmen geneigt wäre. Selten kommt er bei Wieland und in den „Lehrjahren" vor, öfter wenden ihn Klinger und Nicolai an, ungemein reich aber ist er bei Thümmel vertreten, der in seinem Ich-Brief-Roman über jedes Ereignis, und sei es noch so geringfügig, einen Bericht aufsetzt.[39] Der Einsatz mit der Heilung einer Krankheit oder Wunde ist so häufig, dass sich hier die Annahme litterarischer Tradition nicht umgehen lässt.[40] Natürlich handelt es sich nur um formale Analogien, die schliesslich wohl verständlich sind. Mit der Genesung beginnt wieder die Aktivität des Helden, damit tritt die Handlung in eine neue Phase, und so ist hier ein Abschnitt wohlberechtigt. Der Stimmungsinhalt kann dabei ein total verschiedener sein. Es ist gewiss ein Unterschied,

ob sich Wilhelm nach dem Ueberfalle unter der Pflege Mignons und Philines erholt, oder ob wir in Klingers „Raphael de Aquillas“ nach dem letzten Verzweiflungskampfe der Mauren hören: „Als Raphaels Wunde geheilt war, wurde er nach dem Staatsgefängnis in Madrid gebracht.“

Besondere Wichtigkeit gewinnt der fortschreitende Einsatz, wenn er zugleich eine Steigerung der Spannung bedeutet. Ein schönes Beispiel hierfür finden wir in den „Wahlverwandtschaften“.[41] Umsonst hat Ottilie alle Versuche erschöpft, das Kind durch Reiben und Küsse wieder zu erwecken. Da fleht sie um Hilfe zum Himmel, und der Wind treibt den Kahn nach dem Plateau. Nach diesem Abschlusse beginnt das folgende Kapitel: „Sie eilt nach dem neuen Gebäude, sie ruft den Chirurgus hervor, sie übergiebt ihm das Kind.“ Hier tritt der Einschnitt im Augenblicke der höchsten Spannung auf. Ein Atemzug wird dem Leser vergönnt, ehe die Entwicklung unaufhaltsam weiter schreitet.

Anders liegt die Sache, wenn der Fortschritt ausdrücklich vorbereitet wird. Wielands Hippias erklärt, er wolle Agathon überzeugen: „dass das idealische Schöne und die idealische Tugend mit jenen Geistermärchen, deren ich vorhin erwähnte, in die nämliche Klasse gehören.“ Das folgende Kapitel beginnt mit den Worten:[42] „Was ist das Schöne? Was ist das Gute?“ So isoliert Wieland oft die eingelegten Gespräche und kennzeichnet sie ausdrücklich als ein Ganzes, das selbständigen Wert besitzt.[43] Darin ist ihm auch Goethe gefolgt und hat in derselben Weise das Gespräch zwischen Wilhelm und Melina über den Schauspielerberuf gegen die Erzählung abgegrenzt.[44]

Natürlich ist der vorbereitete Einsatz nicht auf Gespräche beschränkt. Er tritt auch für Ereignisse auf, aber die Fäden reichen sonst nicht so zu den „Lehrjahren“ herüber, wie gerade hier.[45] Besonders beliebt ist der Einsatz mit einem Feste, das seit langem vorbereitet ist und nun „mit aller Pracht“ gefeiert wird.[46] Es liegt gewiss etwas Beachtens-

wertes darin, dass die Dichter nicht mit den Vorbereitungen der Feier anfangen, um diese am Schlusse des Kapitels eintreten zu lassen, sondern erst eine Pause machen. Der Einsatz bekommt dadurch etwas Frisches, Sonntägliches, das doch mit einer gewissen Würde gepaart ist. Bei Goethe finden wir erst in den „Wahlverwandtschaften", in denen der vorbereitete Einsatz überhaupt häufig erscheint,[47] am Kapitelanfange solch ein lange vorbereitetes Fest.[48] Hier lesen wir: „Der Geburtstag war herbeigekommen und alles fertig geworden." Auch in den „Wanderjahren" finden wir Einsätze, die den Eintritt längst besprochener Veranstaltungen nochmals betonen:[49] „Der höchst bedeutende Tag war angebrochen"; „Die zu Odoards Vortrag angesetzte Frist war gekommen." Die würdevollen vorbereiteten Einsätze[50] passen trefflich in den Stil der „Wanderjahre" und werden hier auch durch ein beigesetztes „Nun" deutlich erkennbar:[51] „An der Hand des Aeltesten trat nun unser Freund durch ein ansehnliches Portal"; „Nun gleitete der Kahn, beschienen von heisser Mittagssonne, den Fluss hinab."

Der vorbereitete Einsatz erscheint namentlich in den „Wanderjahren" oft mit einer Zeitangabe verbunden. Ist diese aber hier mehr Nebensache, so finden wir andrerseits eine Menge von Einsätzen, die nur den Zweck haben, den Fortschritt der Zeit am Kapitelanfange zu markieren. In der „Reise der Söhne Megaprazons" taucht der chronographische Einsatz einmal auf,[52] in den „Lehrjahren" ist er sehr häufig.[53] Das ist eigentlich verwunderlich, da gerade hier über die Zeitverhältnisse Unklarheit herrscht, wenn Goethe auch auf Schillers Mahnung die wirklichen Widersprüche beseitigt hat.[54] Aber wir haben es mit einem Einsatze zu thun, der im achtzehnten Jahrhundert ungeheuer häufig ist und Goethe einfach durch litterarische Tradition überliefert wurde.

Es war Mode, mit Wendungen wie „Einige Tage später" oder „Am nächsten Morgen" ein neues Thema anzuschlagen.[55]

Dies geht so weit, dass sogar Thümmel in seinem Romane, der doch der Haupteinteilung nach ohnehin aus datierten Briefen besteht, noch sehr häufig solche Eingänge verwendet.[56] Frisches Leben gewinnt die Formel, wenn die Angabe der Zeit zur Stimmungserregung benutzt wird. Das hat Goethe an einem der Hauptabschnitte versucht, bei der Rückkehr zur Haupterzählung[57] nach dem Einschub der „Bekenntnisse". Es ist Frühling, ein Gewitter hat die Landschaft durchtobt, ein Regenbogen erscheint am Himmel — ihm reitet Wilhelm entgegen. Das herrliche Stimmungsbild ist Goethes Eigentum, aber er fusst auch hier auf litterarischer Tradition; denn es ist längst üblich, die Zeitangabe am Kapitelanfange mit poetischen Floskeln zu verbrämen. Der Winter[58] „verschwindet vor dem Hauch des erstgebornen Sohnes der Natur," es wird nicht Morgen, sondern „die liebe Sonne wirft den ersten Blick in das enge Thal,"[59] „erscheint in einer prächtigen Wintertracht", „rollt den jungen Tag des Jahres herauf",[60] „vergoldet das jonische Meer mit ihren ersten Strahlen".[61] Stimmungsvoller noch wirkt Klingers wuchtige Kürze, wenn für den verurteilten Raphael „der fürchterliche Tag" erscheint, oder die auf dem Meere herumirrenden Mauren die Sonne „mit Klagegeschrei begrüssen", oder wenn Faust mit dem Teufel unter dem Galgen seines Sohnes steht und „die Nacht sich schwarz auf die Erde senkt".[62] Wird Faust ins Gefängnis geworfen, so setzt das Kapitel[63] mit der Verhaftung „um Mitternacht" ein, aber auch Wieland beginnt die burleske Scene, in der Pedrillo vor Gespensterangst fast umkommt, mit der Betonung der schauerlichen Nachtstunde.[64]

Auch in den „Wahlverwandtschaften" hat Goethe den chronographischen Einsatz häufig angewandt[65] und oft stimmungsvoll ausgestaltet.[66] Eduard „leuchtet der sehnlich erwartete Morgen" oder der Frühling kommt „später, aber auch rascher und freudiger als gewöhnlich." Auch in den „Wanderjahren" finden wir rein chronographische Einsätze,[67] und selbst die Spätfrucht von Goethes Erzählertechnik, die mit

peinlicher Sorgfalt durchgearbeitete „Novelle" beginnt mit den Worten[68]: „Ein dichter Herbstnebel verhüllte noch in der Frühe die weiten Räume des fürstlichen Schlosshofes."

Verwandt mit dieser Form ist der von Goethe nur einmal, in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten," gebrauchte historische Einsatz, mit dem der Dichter hier freilich nur in die nächste Vergangenheit zurückgreift:[69] „In jenen unglücklichen Tagen, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten" u. s. w.

Während Goethe den chronographischen Einsatz offenbar geliebt habt, finden wir bei ihm nur selten die Beschreibung einer Oertlichkeit am Kapitelanfange. Andere Schriftsteller benutzen gern eine Veränderung des Ortes, um eine ganz neue Stimmung zu erregen und damit auf eine entscheidende Wendung vorzubereiten. Vor allen Dingen beginnen Romane, die im romantischen Spanien spielen, mit dem topographischen Einsatze. Wieland schreibt[70]: „In einem alten baufälligen Schlosse der spanischen Provinz Valencia" u. s. w. Klinger greift diesen Romananfang auf und führt ihn weiter aus, indem er seinen „Raphael de Aquillas" mit den Worten beginnt: „In Valencia, an dem Flusse Guadalaviar, erhob sich ein altes romantisches Schloss in arabisch-gothischem Geschmacke." Ebenso verwendet Klinger den topographischen Einsatz bei Fausts Einritt in Rom,[71] ebenso Thümmel, als sein Held aus dem „Fegefeuer zu Bezier" in eine paradiesische Gegend gelangt.[72]

Dagegen hören wir in den „Lehrjahren" kaum einmal, dass Wilhelm „in einem Wirtshause auf dem Markte" absteigt, oder dass Therese ihren Gast, „in ein Mansardenzimmerchen" führt.[73] In der Prokuratornovelle, die er in die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" einschob, hat Goethe bekanntlich den Schauplatz geändert. Der Einsatz aber ist topographisch geblieben. In den „Cent nouvelles nouvelles" lesen wir[74]: „En la bonne, puissant et bien peuplée cité de Jannes, puis certain temps en çà, demouroit ung

gros marchant." Goethe setzt dafür: „In einer italienischen Seestadt lebte vor Zeiten ein Handelsmann." In der Beibehaltung dieses Einsatzes liegt schon eine Abweichung von der Technik der „Lehrjahre." Weit auffälliger tritt sie in den „Wanderjahren" hervor[75]: Hier sucht Goethe oft durch die Betonung der eigenartigen Umgebung romantische Stimmungen zu erwecken. So schon am Anfange des Romans: „Im Schatten eines mächtigen Felsen sass Wilhelm an grauser bedeutender Stelle."

Ist der Dichter hier bemüht, eine neue Stimmung zu erregen, so finden wir andererseits Einsätze, die ausdrücklich den Gefühlston des abgeschlossenen Kapitels in das beginnende hinübertragen. Ungefähr 17% aller Einsätze in den „Lehrjahren" enthalten eine kurz rekapitulierende Bemerkung, einen Rückblick auf das soeben Erzählte.[76] Ein Einsatz, wie[77]: „So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu" ist charakteristisch für den ruhigen, gleichmässigen Ton, der fast in allen Romanen dieser Epoche herrscht, mag Stoff und Inhalt dem auch noch so sehr widersprechen. Dieser Einsatz gehört derselben Sphäre wie der lococommune und parabatische an, nur zerstört er den Organismus des Kunstwerkes nicht.

Aber wir sind nicht allein in einem Jahrhundert, das zu Betrachtungen sehr aufgelegt war, sondern wir befinden uns auch im Zeitalter des Gemütskultus und der Empfindsamkeit, die in der Technik noch lange fortwirkten, nachdem ihre eigentliche Herrschaft vorüber war. Der rekapitulierende Einsatz wirkt am besten, wenn der Dichter nicht die Erzählung der Ereignisse wiederholt, sondern nur auf ihre Wirkung, auf die Stimmung, die sie zurücklassen, hinweist. Auf diese Weise kann ein solcher erster Satz viel in sich fassen. Es bilden sich aber auch für diese Art des Einsatzes ganz bestimmte Formeln heraus, die in nur wenig veränderter Form überall wiederkehren. Goethe, Wieland, Nicolai, Thümmel,

Klinger setzen gern ein mit „In dieser düsteren Stimmung" oder „In der verdriesslichen Unruhe" oder „Aus der grossen Verlegenheit" oder „Unter solcher Marter des Geistes."[78]

Noch mehr Terrain als in den „Lehrjahren" gewinnt der rekapitulierende Einsatz in den „Wahlverwandtschaften". Gern wird hier die Quintessenz des Gesagten noch einmal wiederholt und als Ausgangspunkt einer neuen Reihe benutzt. Gerade ein Anfang wie[79]: „So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her," stellt den engsten Zusammenhang zwischen zwei grösseren Abschnitten her. Die Erzählung eilt nicht flüchtig vorüber, sondern wandelt mit kleinen Schritten vorwärts. Aber auch der Stimmungseinsatz wird hier zu tiefer Wirkung gesteigert. So hören wir nach einer herrlichen Schilderung des Herbstes[80]: „Wie seltsam musste, nach solchen Ereignissen, nach diesem aufgedrungenen Gefühl von Vergänglichkeit und Hinschwinden, Ottilie durch die Nachricht getroffen werden, die ihr nicht länger verborgen bleiben konnte, dass Eduard sich dem wechselnden Kriegsglück überliefert habe."

Ebenso häufig wie in den „Wahlverwandtschaften" ist der rekapitulierende Einsatz in den „Wanderjahren". Hier tritt bei der Mischung von Briefform und Erzählung, da zuweilen auch in die Briefe Erzählungen eingeschachtelt sind, immer wieder die Notwendigkeit ein, sich aus der einen Form in die andere zu finden. Dazu müssen dann Bemerkungen dienen wie[81]: „Soeben schliesse ich eine halb angenehme, halb wunderbare Geschichte, die ich für dich aus dem Munde eines gar wackern Mannes aufgeschrieben habe," oder[82]: „Nachdem unser Freund vorstehende Briefe abgelassen," oder[83]: „Vorstehender wunderliche Brief war freilich schon lange geschrieben," oder[84]: „Unser Freund las mit grossem Anteil das Vorgelegte." Freilich wird zuweilen noch die Stimmung, die das vorher Geschilderte in den Personen wach gerufen hat, der Ausgangspunkt für die weitere Darstellung,[85] aber die überwiegende Zahl dieser Einsätze hat einfach den Zweck,

rein äusserlich Ordnung und Klarheit zu schaffen und den Leser aus dem Kreuzfeuer der Episoden zu retten.

Mit einem Gedichte, Mignons Lied, eröffnet Goethe das dritte Buch der „Lehrjahre." Aber das Gedicht ist künstlich aus der Erzählung herausgehoben und an den Anfang gestellt. Erst im zweiten Absatze des Kapitels hören wir, dass „nach Verlauf einiger Stunden" Mignon hereintritt und das Lied singt: „das wir soeben aufgezeichnet haben". Es ist Goethe offenbar sehr darum zu thun gewesen, das Buch mit einem lyrischen Einsatze zu beginnen. Wir finden solche Einsätze in der „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich," aber die Gedichte stammen vom Helden selbst her, haben direkten Bezug zur Situation und sind mehr reflektierender Natur.[86] Immerhin bleibt die wichtige Thatsache bestehen, dass Thümmel vor Goethe die ersten beiden Bücher seines Romans mit Gedichten eröffnet hat. An dieser formalen Analogie ist festzuhalten, bis ein näher verwandtes Vorbild nachgewiesen wird.

Weitaus am häufigsten, in 40% aller Eingänge, lenkt Goethe das Interesse zunächst auf eine Persönlichkeit, deren Namen er unmittelbar oder doch dicht an den Anfang rückt. Auch hierin steht er nicht allein. Der personelle Einsatz ist bei Wieland, Klinger und Nicolai häufig, bei Thümmel äusserst selten.[87] Haller beginnt die drei ersten Bücher seines „Fabius und Cato" mit den Namen der sie beherrschenden Persönlichkeiten: Hannibal, Fabius, Cato. Goethe und Wieland geben diesem Eingange zuweilen noch besonderen Nachdruck. Sie kehren mit einem „Inzwischen setzte Don Sylvio" oder „Indessen hatte Wilhelm" zu einer Persönlichkeit von der Beschäftigung mit einer anderen zurück.[88] Dadurch betont der Dichter die Gleichzeitigkeit der Ereignisse und giebt dem Leser zu verstehen, dass er seine Figuren nicht aus dem Auge verliert. Von Bedeutung ist es, dass wir den Namen des Helden der „Lehrjahre" nicht allzu oft am Eingange finden.[89] Er geniesst ja ohnehin unsere erhöhte Teil-

nahme, und es hat deshalb keinen Zweck, sie immer aufs neue zu reizen. Wieland und Goethe haben hier Mass gehalten, während Klinger im „Giafar“ 27% aller Kapitel mit „Giafar“ anfängt und im „Faust“ lange Partien hindurch abwechselnd mit „Faust“, „Der Teufel“, „Faust und der Teufel“ oder „Der Teufel und Faust“ einsetzt.[90]

In ganz anderer Weise benutzt Goethe den personellen Eingang, um nach Hauptinteressen zu gliedern, wie die Analyse jeder beliebigen Partie zeigt. Auf das Kapitel, das Marianes und Wilhelms Zusammensein vor der Abreise schildert,[91] folgt ein Kapitel, das von ihm, eines, das von ihr handelt. Die Einsätze lauten: „Den andern Morgen erwachte Mariane“ — „Wilhelm hatte indessen.“ Oder begeben wir uns einmal tiefer in den Roman hinein. Als Wilhelm zu Serlo gekommen ist, vertieft er sich mit ihm und seiner Schwester in die geistvollen Gespräche über „Hamlet“, die jedoch bald eine persönliche Wendung nehmen[92]: „Lassen Sie mich, sagte Aurelie, nun auch eine Frage thun.“ Sie betrifft den Charakter Ophelias, deren Geschick mit dem ihrigen so nahe verwandt ist, und giebt den Anstoss zur Erzählung ihrer Lebensgeschichte, die sie furchtbar erregt, so dass sie schliesslich Wilhelm fortschickt, ohne zu Ende gekommen zu sein. So gehört dieses Kapitel ganz Aurelie. Das nächste beginnt: „Wilhelm konnte nun den Besuch bei seinen Handelsfreunden nicht länger aufschieben,“ und berichtet, dass er Briefe von seinem Vater vorfindet, die ihn nötigen, mit Hilfe von Laertes nachträglich ein Reisejournal herzustellen. Er fühlt sich aber durch diese Aufgabe nicht weiter bedrückt, da er gleichzeitig den geistreichsten Umgang geniesst und seinen Erfahrungskreis täglich erweitert; denn „Nicht ohne das grösste Interesse vernahm er stückweise den Lebenslauf Serlos,“ der uns nun mitgeteilt wird. So setzt immer das Kapitel mit dem Namen der Persönlichkeit ein, die der Held desselben ist, oder für die der Dichter unser Interesse zunächst in Anspruch nimmt. Die Kapiteleinteilung Goethes

hat niemand feinsinniger nachgefühlt als Schiller, der sich so in sie hineinlebte, dass er sogar die Abweichungen von der sonstigen Ordnung bemerkte. Er schreibt mit Beziehung auf das fünfte Kapitel des achten Buches[93]: „In der unmittelbaren Scene nach Mignons Tod fehlt nun auch nichts mehr, was das Herz in diesem Augenblick fordern kann; nur hätte ich gewünscht, dass der Uebergang zu einem neuen Interesse mit einem neuen Capitel möchte bezeichnet worden sein.“ Dieser Uebergang erfolgt mit der Ankunft Jarnos, der mit Wilhelm über die Gesellschaft des Turmes spricht. Da Goethe diese Partie erst auf Schillers Rat in ein fertiges Kapitel einfügte, ist die Einteilung hier etwas unvollkommen geblieben, und wir haben ein Mignon-Jarnokapitel, das eigentlich geteilt werden müsste.

Auch in den „Guten Weibern“ beginnt Goethe: „Henriette war mit Armidoro schon einige Zeit in dem Garten auf- und abspaziert.“ Später wird der personelle Einsatz zuweilen noch verschärft. In den „Wahlverwandtschaften“ beginnt Goethe zwar noch häufig mit „Eduard,“ „Ottilie“ u. s. w.,[94] aber daneben finden sich auch Einsätze wie: „Eduard von seiner Seite“, „Charlotte von ihrer Seite“ u. s. w.[95] So wird die Person ausdrücklich aus der Gruppe gesondert und dem Leser einzeln vor Augen gestellt. In den „Wanderjahren“ kommt dagegen der personelle Einsatz ziemlich selten vor,[96] und Goethe lenkt hier meist auf einem Umwege wieder zu einer Figur zurück, statt sie einfach aufzurufen. Bei der grossen Personenzahl möchte es sich auch seltsam ausnehmen, wenn Goethe etwa eine Reihe von Kapiteln mit Wilhelm, Hilarie, Makarie, Juliette, Philine, Susanna, Felix, der Maler, der Oheim, der Major, St. Joseph, St. Christoph, Flavio, Montan, Lenardo, Lothario u. s. w. begonnen hätte. Das Verfahren, das in den „Lehrjahren“ Klarheit schafft, würde hier die Unklarheit nur vermehren.

Also nehmen die personellen Einsätze ab, während die vorbereiteten, parabatischen und besonders die topographischen

zunehmen, der chronographische gleich häufig bleibt, und der rekapitulierende nur in anderer Weise als früher verwendet wird. Zeigt sich also hier eine Veränderung zu ruhiger Breite, so stehen damit die abnormen dramatischen Eingänge der „Wanderjahre“ im Widerspruche, die sich mit der Entwicklung von Goethes Erzählertechnik nicht vereinigen lassen und als Störungen aufzufassen sind, die jedenfalls durch Beeinflussung von irgendwelcher Seite ihre Erklärung finden.

§ 3.

Eingeschobene Icherzählungen.

Der ganze „Werther“ ist ein grosser Ichroman, deshalb hat ihn Goethe nicht durch Erzählungen anderer Personen belastet; denn Lottes Bericht vom Tode ihrer Mutter[1] ist zu kurz und zu sehr auf ihren gefühlsmässigen Anteil an der Begebenheit beschränkt, um mit den breiten Einlagen, die wir sonst finden, verglichen zu werden. In der „Reise der Söhne Megrapazons“ finden wir die Erzählung des Papimanen von der Teilung der Insel der Monarchomanen.[2] Sie giebt teils eine naturwissenschaftliche Erklärung der Katastrophe, teils eine satirische Beschreibung des politischen Zustandes der Insel vor dem Eintritte des Ereignisses. Die Brüder fassen darauf den Entschluss, den Traditionen ihres Ahnherrn getreu, die einzeln herumschwimmenden Teile der Insel aufzusuchen. Hier spielt also die Erzählung im Aufbau der Handlung eine wichtige Rolle.

In den „Lehrjahren“ finden wir auch abgesehen von den „Bekenntnissen einer schönen Seele“ mehrere Ich-Erzählungen eingeschoben, die uns über Geschehnisse unterrichten, welche der eigentlichen Handlung vorausliegen. Goethe giebt uns die Geschichte entweder direkt von der Person zu hören, die sie erzählt, oder er sagt, sie habe erzählt, und teilt uns den Inhalt auszugsweise mit. In direkter Rede hören wir Wilhelms Geschichte vom Puppentheater, Aurelies Erzählung von Lotharios

Untreue, Thereses Lebensgeschichte, Lotharios Abenteuer mit der Pachterstochter und die Erzählung des Marchese, die der Abbé wörtlich nachschreibt und der Gesellschaft mitteilt. Goethe hat diesen eigenartigen Kunstgriff angewendet, um die Eröffnungen vertraulich zu gestalten und doch allen zukommen zu lassen. Sonst ist noch die Erzählung Barbaras von Marianes Tode zu nennen, die aber nicht für sich steht, sondern durch die hinterlassenen Briefe ergänzt wird. Dagegen hat Wilhelm[8] „stückweise den Lebenslauf Serlos vernommen“, den erst der Dichter für den Leser zu einem Ganzen rundet; „denn es war nicht die Art dieses seltnen Mannes, vertraulich zu sein und über irgend etwas im Zusammenhange zu sprechen.“ Aehnlich wird der letzte Teil von Thereses Erzählung ihrer weitläuftigen Art wegen gekürzt. Bis auf Serlos und Wilhelms Geschichte, sowie einige Eröffnungen Aurelies, gehören alle Icherzählungen den 3 letzten Büchern des Romans an. Die „Lehrjahre“ zählen nicht zu den Romanen, die auf der Basis einer breiten Exposition eine reiche Handlung entwickeln, sondern die Schicksale vieler Personen liegen lange Zeit im Dunkeln, und mit dem Auftreten neuer Figuren werden neue Rätsel geschaffen. Der Roman arbeitet gleichzeitig mit vorschreitenden und zurückgreifenden Motiven.

Betreffs der Vorbilder für den Einschub der zahlreichen Icherzählungen möchte man zunächst wohl auf Retif de la Bretonnes „Parisische Nächte“ oder auf den „Gil Blas de Santillane“ verfallen. Treffen hier ein paar Menschen zusammen, so haben sie nichts Angelegentlicheres zu thun, als sich gegenseitig ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Diese Manier liegt von der der „Lehrjahre“ weit ab. Vielmehr hat es den Anschein, dass der „Gil Blas“ nicht direkt auf Goethe gewirkt hat, sondern nur über Wielands Romane. In ähnlicher Weise, wie später Nicolai den „Sebaldus Nothanker“ an Thümmels „Wilhelmine“ anschloss, verknüpft Wieland den „Don Sylvio“ mit dem „Gil Blas“. Er macht eine der Haupt-

personen, Don Eugenio von Lirias, den Schwager des Titelhelden, zum Enkel des Gil Blas von Santillana. Aber Wielands Roman ist mit dem Lesages nicht nur genealogisch verbunden, sondern lehnt sich auch in der Technik an ihn an und teilt seine Vorliebe für eingeschobene Icherzählungen. Im „Don Sylvio“ wachsen die analytischen Partien fortschreitend an, und die Erkennungsscene zwischen dem Helden und seiner Schwester wird nur ermöglicht durch die Mitteilung der Lebensgeschichte der Donna Jacinte, die sie selbst und Don Eugenio erzählen. Die gleiche Technik zeigt der „Agathon“. Danae bekommt in zwei Büchern[4] die Lebensgeschichte des Helden weitläuftig von ihm zu hören, und erzählt ihm dafür in zwei weiteren Büchern[5] ihre „geheime Geschichte“, wozu noch Archytas in etwas kürzerer Form die seinige fügt.[6] Dabei geht Wieland so weit, dass er in die Icherzählung Danaes wieder eine nur allzu ähnliche Icherzählung Aspasias einschachtelt.[7]

Und doch ging Wieland bedeutend sorgfältiger zu Werke, als seine Zeitgenossen und Nachfolger, indem er diese Episoden nicht blindlings einstreute, sondern umsichtig vorbereitete und motivierte. Das hat Blankenburg mit Dank begrüsst. Er findet es mit Recht anstössig[8]: „Wenn Personen, welchen der Dichter buchstäblich viel Zurückhaltung aufgelegt hat, bey der ersten, besten Gelegenheit, auf die erste Bekanntschaft, mit ihrer Geschichte herausplatzen.“ Wie eine gute Icherzählung beschaffen sein müsse, zeigt er an der Agathons.[9] Erst muss Agathon erschöpft sein, damit er überhaupt ins Nachdenken gerät und an frühere Zeiten zurückdenkt. Den weiteren Anlass bieten die Reden des Hippias und der Traum von Psyche: „Er suchte Beruhigung und Erleichterung; sein Herz hatte sie nötig; was ist natürlicher, als dass er es Danaen ausschüttet?“ Daraus leitet Blankenburg ein allgemeines Gesetz ab, das für die Icherzählung jeder Romanfigur gilt: „Es muss ihr Bedürfnis und nicht das Bedürfnis des Dichters seyn, dass sie die vergangenen Begebenheiten erzehlen.“

Aber mit der Aufstellung des Gesetzes war seine Anwendung keineswegs gesichert. Auch weiterhin begegnen uns Icherzählungen, die in der oberflächlichsten Weise angeknüpft sind. Millers Siegwart findet einen Einsiedler im Tannenwalde, und da beide sich unglücklich fühlen, fassen sie Vertrauen zu einander und berichten sich ihre Erlebnisse, die sehr ähnlicher Natur sind.[10] Wie Siegwart dazu Zeit hat, während er auf der Suche nach Mariane ist, bleibt dem Leser schlechterdings unverständlich. In Heinses „Ardinghello" fängt der Jüngling, der den Erzähler vom Tode des Ertrinkens gerettet hat, ganz unvermittelt „nach einer kleinen Stille" an[11]: „Ich muss ihnen doch etwas von mir sagen, damit sie wissen, wer ich bin, und wie ich mit andern zusammenhange. Ich bin ein Maler aus Florenz" u. s. w. Dagegen wird man es der Eigenart des Stoffes zu gute halten, wenn in Klingers „Faust" Einsätze auftreten, die überall sonst allzu naiv scheinen würden. Faust schwingt sich in den Kerker eines Verurteilten und hebt an[12]: „Doktor Robertus, ich komme, Eure Geschichte aus Eurem eignen Munde zu hören." Wir verlangen hier keine sorgfältige Motivierung, da die Welt der Erscheinungen nur in flüchtigen Bildern vorüberschwebt.

Aber Goethe bringt solche Episoden nicht ohne genaue Ueberlegung und rechnet noch sorgfältiger als Wieland mit Charakter und Situation. Wilhelm wird zu seinen Eröffnungen durch die Leidenschaft gedrängt, mit Mariane alles, auch die frühesten Erinnerungen, zu teilen. Aurelie erzählt, wie es ihr die Stimmung eingiebt, bald dies, bald jenes Stück ihrer Geschichte. Therese ist ein ruhiger, zur Betrachtung geneigter Charakter, und der Marchese ist zwar „noch nicht hoch in den Jahren", aber doch von Serlos Lebhaftigkeit weit genug entfernt, um sagen zu können: „Ich war lebhaft." Lothario ist durch das Zusammentreffen mit der Muhme seiner Jugendgeliebten, die ihr gleicht, wieder an sie erinnert worden und hat zudem als Rekonvaleszent Verständnis dafür erlangt[13]:

„wie Menschen eine Krankheit lieb gewinnen können, welche uns zu süssen Empfindungen stimmt.“

Zuweilen wird auf die Scenerie, in der man erzählt, grosses Gewicht gelegt. Agathon redet auf einer grünen Bank im einsamsten Teile des Gartens.[14] Als Danae erzählen soll[15], sagt Wieland ausdrücklich, die Scene sei bei einer solchen Erzählung niemals gleichgültig, und verlegt sie auf „eine gemächliche Rasenbank im Schatten eines freien Baumes unter den ehrwürdigen Augen der Natur.“ Um dem Orte noch die rechte Weihe zu geben, fügt er hinzu: „So ein Platz wie der, wo Sokrates mit dem schönen Phädrus[16] über das wesentliche Schöne philosophierte.“ Im Vergleiche zu der herrlichen Naturschilderung, die wir an der Stelle, auf die Wieland anspielt, bei Plato finden, nimmt sich seine gelehrte Notiz freilich ziemlich mager aus. Bei Klinger führt Raphael seinen blinden Vater Roderiko in die verborgene Moschee[17], wo Mutter und Bruder ruhen, und hört dort von ihm die entsetzliche Geschichte seiner Verfolgung und Blendung. In den „Lehrjahren“ erzählen Wilhelm, Lothario und Aurelie im Zimmer. Therese führt ihren Freund auf einen Hügel und lagert sich mit ihm bei einer grossen Eiche, um dann zu beginnen[18]: „Hier unter diesem deutschen Baume will ich Ihnen die Geschichte eines deutschen Mädchens erzählen.“ Das sieht wie eine Germanisierung von Wielands griechischer Dekoration aus, der ja bereits die Platane, unter der Sokrates und Phädros bei Plato reden, in einen „freien Baum“ verwandelt hatte. Einen grausigen Hintergrund hat die Erzählung Barbaras von Marianes Tod[19] erhalten. Die Alte kommt zur Nachtzeit, bringt Champagner und schenkt für Wilhelm, für sich und für den Geist des Mädchens ein, ganz wie sie es sonst bei den Zusammenkünften der Verliebten gethan hat.

Die Icherzählungen der „Lehrjahre“ sind bei weitem nicht so langatmig wie die Wielands. Wilhelm und Lothario sprechen nur über eine kurze Epoche, Serlos Lebensgeschichte

hat der Dichter gekürzt. Aurelie erzählt mit starken Unterbrechungen drei Abschnitte ihres Lebens, ihre Erziehung im Hause der Tante, ihre theatralische Laufbahn und ihre Liebe zu Lothario. Der Marchese geht über die Jugendgeschichte kurz hinweg und eilt dem tragischen Konflikte, der Geschichte Augustins und Speratas, zu. Therese erzählt mit einer ruhigen Ausführlichkeit. Selbst als sie von ihrer erwachenden Neigung zu Lothario spricht, von ihrem Plane, ihn als Forstmann gekleidet aufzusuchen, beschreibt sie den Zustand der Waldungen[20]: „Manche Berge standen öde, und einen gleichen Wuchs hatten nur noch die ältesten Schläge.“ Ihr ist alles gleich wichtig, und sie verkürzt das Thatsächliche nicht in seiner Geltung um des psychologisch Bedeutsamen willen. Solch einen Charakter wird man bei Wieland vergebens suchen. Seine Personen lieben sämtlich die seichten Reflexionen über das menschliche Fühlen und Denken ebenso sehr wie er selbst. Daher die grosse Ausdehnung seiner Icherzählungen, die er auch nicht kunstvoll zu teilen verstand.

Typisch ist der Anfang mit dem Vater. Agathon beginnt[21]: „Ich war schon achtzehn Jahre alt, eh' ich denjenigen kannte, dem ich mein Dasein zu danken habe.“ Jacinte muss gestehen[22]: „Alles, was ich Ihnen von meiner Abkunft sagen kann, ist, dass ich nichts davon weiss.“ Danae hebt an[23]: „Meine Abkunft ist niedrig.“ In Knigges „Reise nach Braunschweig“ beginnt die „Geschichte des fremden Herrn in Eulenburg“ mit den Worten[24]: „Mein Vater war ein redlicher und geschickter Schullehrer.“ Therese beginnt[25]: „Mein Vater war ein wohlhabender Edelmann dieser Provinz.“ Der Marchese fängt an[26]: „Meinen Vater muss ich, so viel Welt ich auch gesehen habe, immer für einen der wunderbarsten Menschen halten.“ Während Danae nach der Klage über ihre Abkunft zur Schilderung ihrer schlechten Erziehung übergeht, nimmt Aurelie zum Ausgangspunkte[27] die „allerschlechteste Erziehung, durch die jemals ein Mädchen hätte verderbt werden sollen.“ Auch diese Uebereinstimmung scheint be-

deutungsvoll, da Goethe die 1773 in den „Agathon" eingefügte Lebensgeschichte der Danae genau gekannt und in „Götter, Helden und Wieland" verspottet hat.[28]

Offenbar hat sich Goethe an Wieland angelehnt in der Geschichte vom Puppentheater, die Wilhelm seiner Mariane erzählt, wie Agathon Danae seine Erlebnisse mit Psyche und seine Schicksale als Politiker.[29] Wieland bemerkt selbst[30], „dass man einem Frauenzimmer die Zeit schlecht vertreibt, wenn man sie von den Eindrücken, die eine andre auf unser Herz gemacht hat, unterhält." Ueber die Wirkung von Goethes Erzählung berichtet Humboldt an Schiller[31]: „Ein Urteil von Jenisch über den Meister: „ich habe den Meister auf meiner Frau ihrer Toilette liegen sehn, stellen Sie Sich vor, der Mensch, der Goethe, spricht 5 Seiten lang von Puppenspielen."" Ganz ähnlich urteilte Garve[32]: „Die Geliebte Wilhelms schlief darüber ein; wie konnte sein Geschichtschreiber glauben, dass es den nicht in ihn verliebten Lesern besser gehen würde." Das Benehmen Marianes und Danaes ist ziemlich ähnlich. Wieland sagt zwar am Schlusse naiv,[33] er wolle „alle die feinen Anmerkungen und Scherze, wodurch sie in gewissen Stellen seine Erzählung unterbrochen hatte, überhüpfen", vorher aber hören wir[34] von „einer Art von Mittelding zwischen Gähnen und Seufzen", wie auch „einem gewissen Ausdrucke von langer Weile, der aus einer erzwungenen Miene von vergnügter Aufmerksamkeit hervorbrach." Ebenso muss Mariane[35] „alle ihre Freundlichkeit gegen Wilhelm aufbieten, um ihre Schläfrigkeit zu verbergen." Sie giebt ihm „scheinbare Zeichen ihrer Aufmerksamkeit", bis sie sich schliesslich, von Schlaf überwältigt, an ihn lehnt[36] und erst „durch die Lebhaftigkeit seiner erhöhten Stimme erwacht."

Sehr verschieden ist dagegen die Art, wie Wilhelm und Agathon ihre Zuhörerinnen zu interessieren suchen. Agathon schiebt einfach Anreden wie „schöne Danae", „liebenswürdige Danae" oder Phrasen wie: „Du wirst lächeln, wenn ich Dir

gestehe“ ein.[87] Wilhelm sagt nur einmal „Liebe Mariane“ und fügt nur ein „kannst Du leicht denken“ ein.[88] Er bemerkt dann, er fühle sich glücklich, mit ihr gleichzeitig von dem Vergangenen reden und vorwärts in das reizende Land schauen zu können, das er mit ihr Hand in Hand durchwandern werde. Andauernd wird nun Erzählung und Gegenwart in Beziehung gesetzt. Beschreibt Wilhelm seine Trauer beim Verschwinden des Theaters, so ruft er aus: „Ach, wer eine verlorene Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien.“ Durch einen freudetrunknen Blick giebt er seiner Zuversicht, dass ihm dies nie begegnen wird, Ausdruck. Nachdem er von seiner Forderung, auch Mariane solle ihre Jugendgeschichte erzählen, durch Barbara glücklich abgebracht worden ist, berichtet er weiter und kommt dabei auf sein Gedicht zu sprechen. Er hat darin die Personifikation des Gewerbes mit der Muse der tragischen Dichtkunst ein Streitgespräch führen lassen und sich schliesslich der Muse in die Arme geworfen. „Eine lieblichere Gottheit“ aber ist ihm jetzt Mariane, und er schliesst mit den Worten: „Es ist kein Gedicht, es ist Wahrheit und Leben, was ich in deinen Armen finde; lass uns das süsse Glück mit Bewusstsein geniessen.“

Viel matter ist die Schlusswendung Agathons, der sich infolge seiner seltsamen Schicksale kaum entschliessen kann, seine gegenwärtige Glückseligkeit für mehr als für ein Blendwerk der Phantasie zu halten, und sich zu dem Ausrufe versteigt[89]: „Wenn diese vergötternde Bezauberung jemals aufhören soll, so nimm im letzten Augenblick alle deine Macht zusammen und lass mich vor Entzückung und Liebe zu deinen Füssen sterben.“ Trotzdem sind die Schlusswendungen der beiden Icherzählungen sehr ähnlich, da in beiden Phantasie und Wirklichkeit verglichen werden, und Wieland mag auch hier anregend gewirkt haben.

Die Erzählung Wilhelms ist vielleicht die reizvollste Partie des ganzen Romans, und das absprechende Urteil der Zeitgenossen erscheint uns heute kaum mehr verständlich.

Man übersah die sorgfältige Ausführung und hing sich an die Geringfügigkeit des Gegenstandes, der doch für Wilhelms Entwicklung von höchster Bedeutung ist. Uns fällt nur das eine auf, dass Wilhelm den ersten Teil der Geschichte seiner Mutter erzählt, und dann bei Mariane ruhig fortfahren kann, da er ihr die Geschichte schon einmal hat erzählen wollen, aber unterbrochen worden ist[40], „als das Ballett angehen sollte". Wilhelm ist also damals ebenso weit gekommen, wie jetzt der Mutter und uns gegenüber. Auch wenn wir uns hier wieder erinnern, dass Goethe dem Erzähler das Recht zugestand, mit dem Zufall zu rechnen, müssen wir zugeben, dass diese Uebereinstimmung der Nachsicht des Lesers viel zumutet. Es sieht so aus, als ob Goethe das Stück, das Wilhelm der Mutter erzählt, erst später von dem Hauptbericht abgetrennt hätte, um zu variieren. Für einen blossen Erinnerungsaustausch zwischen Mutter und Sohn ist Wilhelms Rede auch viel zu gut disponiert und viel zu ausführlich.

Das gleiche gilt von Charlottes Icherzählung in den „Wahlverwandtschaften". Charlotte berichtet, wie ihre Verbindung mit Eduard zu stande gekommen ist[41], und ihr einziger Zuhörer ist Eduard. Charlottes Ausruf: „Mag ich doch so gern unserer frühsten Verhältnisse gedenken," hilft über den Eindruck nicht hinweg, dass dieser Erinnerungsaustausch lediglich dazu da ist, um den Leser zu unterrichten. Wenn sie erklärt, diese Betrachtung alter Erlebnisse werde Eduard überzeugen: „dass die Berufung des Hauptmanns nicht so ganz mit unsern Vorsätzen, unsern Planen, unsern Einrichtungen zusammentrifft," so ist zu antworten, dass auch hier für eine solche Begründung der Hinweis auf einzelne Punkte genügen würde.

Ganz anders als der Einschub von Icherzählungen in ein grösseres Ganze ist die Verbindung mehrerer kleiner Geschichten durch eine Rahmenerzählung zu beurteilen, wie wir sie nach dem Vorbilde Boccaccios und „Tausend und eine

Nacht" in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" finden.[42] Auch in dieser Form ist eine Erzählung eigener Erlebnisse nicht ausgeschlossen, und die Grenze zwischen episodenreichem Roman und blossem Aggregat von Erzählungen ist eine so fliessende, dass auch auf diese Dichtungen hier ein Seitenblick geworfen werden muss.

In den „Unterhaltungen" hat Goethe den Geistlichen fingieren lassen, dass er die Geistergeschichte der Sängerin miterlebt habe, und ihn zum Freunde des Helden seiner moralischen Erzählung gemacht; ebenso erzählt Fritz eine Geschichte, die er miterlebt hat. Die übrigen Geschichten stammen, wie offen eingestanden wird, aus litterarischen Quellen. Die Selbstkritik, die der Dichter durch den Mund seiner Personen übt, ist später oft in ähnlich gebauten Werken nachgeahmt worden. So in Tiecks „Phantasus" und in Hoffmanns „Serapionsbrüdern."

Besonders zeigt sich in den „Unterhaltungen" eine starke Neigung zu paariger Anordnung. Auf die Geistergeschichte des Alten lässt Fritz die Erzählung vom Spuk auf dem Schlosse des Edelmanns folgen. Ebenso hören wir nach der Prokuratornovelle wieder eine Schilderung der Selbstüberwindung, die Geschichte von Ferdinand und Ottilie. Dazwischen schieben sich die beiden Anekdoten aus dem Leben des Marschalls von Bassompierre. In den Kritiken der Personen macht Goethe ausdrücklich auf die paarige Anordnung aufmerksam. Die Baronesse sagt[43]: „Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte."

Mehr nach Aeusserlichkeiten sind die kleinen Geschichten in den „Guten Weibern" angeordnet. Seyton erzählt, wie seine Frau vor Untreue dadurch bewahrt blieb, dass ein Freund ihr ein Windspiel schenkte.[44] Sinklair knüpft an: „Sie haben von einem Hunde erzählt, der glücklicherweise eine Verbindung befestigte; ich kann von einem andern sagen, dessen Einfluss zerstörend war." Durch das ewig wiederholte

Lob eines Hundes hat ihn seine Geliebte so verstimmt, dass er sie verliess. Armidoro meint darauf, es gäbe eine merkwürdige Sammlung, wenn man den Einfluss der geselligen Tiere auf den Menschen in Geschichten darstellte[45]: „In Erwartung, dass einst eine solche Sammlung gebildet werde, will ich erzählen, wie ein Hündchen zu einem tragischen Abenteuer Anlass gab.“ Es ist die Geschichte von Ferrand, der weiss, dass sein Freund Cardano jeder abgesetzten Geliebten ein Löwenhündchen schenkt, und nun das Abschiedspräsent bei seiner Gattin findet. Nach den Paralipomenen zu schliessen, hat Goethe noch weitere Hundegeschichten hinzufügen wollen[46]; denn der „Bellende Hund nach dem Kopfzeuge“[47] hat im Texte keine Entsprechung und dürfte wohl auf ein Motiv der Schwanklitteratur zurückführen. Wie hier die Hundegeschichten, so stellt Goethe im folgenden zwei Geschichten von Damen, die Tagebücher führen, nebeneinander, um schliesslich mit der Historie vom guten Weibe des Gastwirts ein Gegenstück zu den vorangehenden Erzählungen und den Kupfern, die er durch sie kommentierte, zu liefern. Das ganze Genre rechtfertigt Armidoro[48]: „Leise Züge, die den Menschen bezeichnen, ohne dass gerade merkwürdige Begebenheiten daraus entspringen, sind gar wohl des Aufbehaltens werth.“

Die Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder,“ die der reisende Engländer Charlotte in den „Wahlverwandtschaften“ erzählt,[49] ist in doppelter Weise zur Hauptgeschichte in Beziehung gesetzt. Auch hier zerreisst die Liebe ein bereits geknüpftes Band, wie dies Eduard und Charlotte droht. Ausserdem entstammt die Erzählung nicht der Phantasie des Engländers, sondern[50]: „Diese Begebenheit hatte sich mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen, zwar nicht ganz wie sie der Engländer erzählte, doch war sie in den Hauptzügen nicht entstellt.“ Nach der Erzählung geht Charlotte verletzt aus dem Gemache. Die Novelle spielt also im Roman eine ähnliche Rolle wie Hamlets Schauspiel im Schauspiel.

Höchst ungleich im Stil sind die Icherzählungen der „Wanderjahre." Herrlich ist die noch vor und gleichzeitig mit den „Wahlverwandtschaften" entstandene[51] Icherzählung St. Josephs.[52] Hier ist ein stimmungsvoller Hintergrund gewählt, der nur schwach an den „Agathon" und die „Lehrjahre" zurückerinnert: eine schattige Stelle der Ruine mit weiter Aussicht auf fruchtbare Abhänge und waldige Rücken. Mit der Lokalität sind wir vertraut. Mit Wilhelm haben wir die Bilder aus der heiligen Geschichte und ihre Wiederbelebung durch die Bergfamilie gesehen. Eine durchaus romantische Stimmung ist vorbereitet, und die Erzählung rechnet damit. St. Joseph giebt Wilhelm nur Aufklärung, weil er fühlt, dass er im stande ist, „auch das Wunderliche ernsthaft zu nehmen, wenn es auf einem ernsten Grunde beruht."

Hier wächst die Episode organisch aus der Hauptgeschichte hervor. Von der „Pilgernden Thörin" lässt sich das nicht sagen.[53] Freilich hatte Goëthe hier Fremdes und Eigenes zu vereinigen, was immer eine missliche Aufgabe ist. Hersilie schickt Wilhelm ein Manuskript, eine Uebersetzung aus dem Französischen von ihrer eigenen Hand. Das ist die äussere Verbindung, die gewiss nicht besonders glücklich genannt werden darf. Eine innere Beziehung liegt darin, dass auch die Pilgerin entsagt, dass auch sie von Ort zu Ort zieht. Eine organische Verbindung ist dieser abstrakte Zusammenhang nicht, der wie ein dünner Faden Episode und Hauptgeschichte aneinander knüpft.

Die erst 1820 und gewiss nicht in guten Stunden entstandene Novelle „Wer ist der Verräter?" wird Wilhelm als ein Abschiedsgeschenk Hersilies überreicht. Sie giebt sich als ein Bild des deutschen Mittelstandes in seinen reinen Häuslichkeiten.[54] Was soll ein solcher Ausblick in den ganz von mystischen Tendenzen durchzogenen „Wanderjahren" mit ihren Idealstaaten und pädagogischen Provinzen? Von irgendwelcher Verwandtschaft der Stimmung kann offenbar nicht

die Rede sein. Ausserdem lässt sich die ganze Erzählung herausnehmen, ohne dass im Gesamtbau des Romans ein Stein aus seinen Fugen ginge.

Diese Einlage ist also überflüssig, doch stört sie wenigstens die Komposition nicht. Als ein ganz unglücklicher Missgriff Goethes muss es aber erscheinen, dass er sich nicht begnügt, auf der Grundlage der „Lehrjahre" weiter zu arbeiten, sondern Wilhelm in der Geschichte vom ertrunkenen Fischerknaben[55]. Ereignisse erzählen lässt, die vor den „Lehrjahren" liegen und Personen aufweisen, die dort niemals erwähnt werden. Ebenso ist Wilhelms Icherzählung von seinen anatomischen Studien eine sehr gezwungen eingefügte Zugabe,[56] die er in der wunderlichsten Weise zu Erfahrungen seines Theaterlebens in Beziehung setzt: „Alles genau besehen spielt denn doch der körperliche Mensch da die Hauptrolle, ein schöner Mann, eine schöne Frau! Ist der Director glücklich genug, ihrer habhaft zu werden, so sind Komödien- und Tragödiendichter geborgen." Die Idee, dass jemand durch den ungebundenen Zustand der Truppen „die eigentliche Schönheit der unverhüllten Glieder" kennen lernen und daraufhin das Studium der Anatomie ergreifen könne, hätte Goethe zur Zeit der „Lehrjahre" niemals ausgeklügelt. Wilhelms Icherzählung ist denn auch nur eine verhüllte theoretische Auseinandersetzung über den Gebrauch künstlicher Nachbildungen statt der anatomischen Präparate, die Erörterung einer damals aktuell gewordenen Frage.[57] Ausserdem spricht Wilhelm in befremdender Weise während längerer Partien dieser Icherzählung von sich selbst nicht nur in der dritten Person, wie das nach bekannten klassischen Mustern auch in den „Bekenntnissen" und bei Wieland geschieht, sondern er sagt, als wenn er von einem ganz Fremden erzählte[58]: „Nun that unser Freund sein Bestes und erwarb sich den Beifall des Anleitenden." Dass sich ein Erzähler als „unser Freund" bezeichnet, ist einfach absurd und sicher nur die Folge nachlässiger Redaktion.

Aehnliche Diskrepanzen finden wir in der Novelle „Nicht zu weit.“ Goethe giebt sie als eine von Friedrich nachgeschriebene und redigierte Icherzählung Odoards,[59] der sich, ganz in der von Blankenburg getadelten Weise, in der ersten Nacht nach seiner Ankunft bewogen findet, „nach und nach von den Angelegenheiten seines Geistes und Herzens fragmentarische Rechenschaft zu geben.“ Hier tritt völlige Wirrnis ein. Das Abenteuer Odoards mit Aurora erzählt eigentlich der Dichter, dazwischen aber schiebt sich stückweise die Icherzählung. Die Geschichte Albertines, der Gattin Odoards, die von ihrer leidenschaftlichen Sucht nach geselligen Vergnügungen durch die Entdeckung der Liebe ihres Hausfreundes zu Florine geheilt wird, hat der Dichter ganz übernommen. Man sieht nicht ein, warum Goethe nicht die ganze Erzählung konsequent in die dritte Person gesetzt hat. So sieht er sich fortwährend zu parabatischen Bemerkungen genötigt, die das Missverhältnis erst recht aufdecken. Da sagt er einmal, Odoard habe gerade genug erzählt, um den Leser zu verwirren, und berichtet, was sich in seinem Hause während seiner Abwesenheit zugetragen hat.[60] Oder es heisst plötzlich[61]: „An dem edlen Manne, den wir hier so unerwartet über einen geringscheinenden Vorfall in leidenschaftlicher Bewegung sehen, haben unsere Leser gewiss schon in dem Grade Teil genommen, dass sie nähere Nachricht von seinen Verhältnissen zu erfahren wünschen.“ Es ist klar, dass durch solche Bemerkungen die widersprechenden Teile rein äusserlich verbunden werden.

Eine ganz andere Beurteilung verlangt „Das nussbraune Mädchen.“[62] Diese Geschichte ist fest in das Gefüge des ganzen Romans hineingedrängt und wird uns in der verschiedensten Weise mitgeteilt, teils in Briefen, teils durch eine Icherzählung Lenardos, teils durch sein Tagebuch. Die Verschlingung ist meisterhaft gelungen. Wilhelm findet das Mädchen, und Lenardo berichtet uns über Wilhelms Thätigkeit. Der Aufbau ist kompliziert, aber folgerichtig durchge-

führt. Seltsam muss es uns nur berühren, dass Lenardo den Namen des Mädchens, für das er sich so interessiert, nicht kennt und sie mit einer andern verwechselt. Das Wiedersehen erinnert an Lotharios Abenteuer mit einer andern Pachterstochter. Den poetischen Zauber dieser Erzählung hat Goethe hier freilich nicht wieder erreicht.

Schlecht eingefügt ist „Die gefährliche Wette," die St. Christoph erzählt.[63] Der Dichter giebt sie hier: „Weil unsre Angelegenheiten immer ernsthafter werden und wir für dergleichen Unregelmässigkeiten fernerhin keine Stelle finden möchten." Das ist keine Motivierung, und die lustige Geschichte von dem alten Herrn, der an der Nase gezupft wird, passt eigentlich an jeden andern Platz ebenso schlecht. Auch ist St. Christoph sonst nicht so übermütig, dass wir glauben könnten, er habe dies wirklich erlebt. Die Geschichte möchte allenfalls in die „Guten Weiber" passen; hier ist sie deplaciert. Wenn Goethe meint: „Im Ganzen möchte diese Erzählung dem Leser nicht unangenehm sein," so ist das doch ein Gesichtspunkt, der bei der Einschaltung einer Episode wohl mitsprechen, aber nicht die entscheidende Rolle spielen durfte. Die „Wanderjahre" prätendieren sonst eine hohe Stellung über der blossen Unterhaltungslektüre. Deshalb dürfen wir erwarten, in ihnen ein harmonisches Kunstwerk zu finden. Die Erzählung St. Christophs ist ganz ansprechend ausgeführt, aber[64] „nicht genug, dass ein Werk Wirkungen auf uns hat: es muss auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen; es muss diese vornehmlich haben, und alle andern können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen."

Alle diese Forderungen erfüllt in herrlicher Weise „Die neue Melusine," jenes reizvolle Märchen, dessen Entstehung bis in die Sesenheimer Zeit zurückreicht. Ein jugendfrischer Hauch weht uns aus ihm entgegen, wie wir ihn selten in den „Wanderjahren" fühlen. Schon die Art, wie der Erzähler eingeführt wird, bringt die Märchenstimmung mit sich.

Schweigend tritt der Barbier herein, schweigend rasiert er Wilhelm. Auf seine Fragen lächelt er schalkhaft und legt den Finger auf den Mund. Wilhelm ruft aus[65]: „Wahrlich! Ihr seid jener Rotmantel, wenn nicht selbst, doch wenigstens gewiss ein Abkömmling; es ist euer Glück, dass ihr den Gegendienst von mir nicht verlangen wollt.“ So gedenkt Wilhelm des Rotmantels, der bei Musäus in der „Stummen Liebe“ nach Mitternacht zu Franz kommt, die Seife mit beinerner Hand zu leichtem Schaum schlägt und ihn kahl rasiert wie einen Totenkopf.[66] Eine märchenhafte Figur ist es, die Goethe einführt, um das Märchen zu erzählen. Auch die Situation ist so recht für die Erzählung phantastischer Geschichten geeignet. In einer weitumherschauenden Laube sitzen die Freunde, während der Abend herankommt. Still tritt der Rotmantel herein, Lenardo giebt Aufklärung über sein Talent, „wahrhafte Märchen und märchenhafte Geschichten zu erzählen,“ und fordert ihn auf zu sprechen.[67] Nun giebt er uns das Märchen von der schönen Zwergin als eine Icherzählung auch in dem Sinne, dass seine Auffassung durch das Ganze hindurchgeht. Neben der Prinzessin spielt die Köchin ihre Rolle, und mit naiver Begehrlichkeit schätzt er an der Verbindung mit der übersinnlichen Welt vornehmlich das Wohlleben, das sie ihm verschafft. Das deckt sich mit dem Charakter des lebhaften Burschen, der nicht über eine Bildung verfügt, die den äusseren Besitz skeptisch betrachten lehrt. Auch der Rotmantel ist ein Dichter, aber er würde nie auf den Einfall geraten, die Ideale zu vertreten, die Wilhelm gegen den praktischen Werner verteidigt.[68] Da es nun bekanntlich eine Eigenschaft des volkstümlichen Märchens überhaupt ist, das Gut neben dem Guten zu schätzen, können wir nur die Wahl des Dichters bewundern, der einen Charakter zu finden weiss, der so erzählen muss, dass allen Anforderungen genügt wird.

Auch die innere Beziehung zur Hauptgeschichte fehlt nicht. In der Erzählung des Rotmantels ist das Kästchen

wichtig, das sich gegebenenfalls in einen Zwergpalast verwandelt, und in dem der Held, ohne es zu wissen, seine Frau mit sich herumträgt. Nun hat Felix ein Kästchen gefunden, dessen Schlüssel Hersilie in die Hände fällt, und gleich nach Erzählung des Märchens hören wir, dass man auch das Kästchen zu ihr gebracht hat. So müssen wir von diesem Kästchen nun das Sonderbarste erwarten, und damit kommt in den Roman selbst wieder ein Stück Märchenstimmung hinein.

Betrachtet man die „Wanderjahre" als ein Ganzes, so kann man bei der Ungleichheit der einzelnen Partien nur bedauern, dass die wirklich vollendeten Teile in eine so fragmentarisch zusammengewürfelte Umgebung geraten sind und nicht wie die „Wahlverwandtschaften" und die „Novelle" eine gesonderte Ausgestaltung erfahren haben.

§ 4.

Die Einführung der Personen.

Die Art, wie ein Dichter seine Personen einführt, hängt nicht allein von seiner Willkür, sondern in einem gewissen Grade auch von der Romangattung ab. Die grössten Sonderbarkeiten liefert auch hier der humoristische Roman. So schickt Hippel einmal einem Auftritte ein Personenverzeichnis voraus, in dem uns nach der Angabe „Der alte Herr" die „Minchen, seine Tochter" fremd ist.[1] Meissner setzt in seinem vierbändigen Dialogroman „Alcibiades" einfach die Namen „Phidias, Perikles" über ein Gespräch und giebt erst in dem später folgenden Anmerkungenapparat[2] die zugehörigen Erklärungen: „Phidias. Der gröste Bildhauer Griechenlands" u. s. w. Dass dies Verfahren ganz unkünstlerisch ist, liegt auf der Hand. In ähnlich bequemer Weise hat aber auch Goethe in den „Lehrjahren" Werners Vater mit der Bemerkung eingeführt, es sei nun Zeit, dass der Leser ihn kennen

lerne.[8] Der Dichter begeht hier denselben Fehler, wie Wilhelm bei der Aufführung des Puppenspiels.[4] Er bringt mit der Figur auch die Hand auf die Bühne, die nur hinter den Coulissen thätig sein soll.

Dem historischen Roman ist eine Art der Einführung eigentümlich, die wir häufig bei Haller und Hippel finden. Sie schieben einen allgemeineren, dunkel andeutenden Satz voraus, wie[5]: „Ein rächender Feind wartete auf ihn," um dann fortzufahren: „Liewang von Zongtu, in Setschuen und Schensi, ein weiser und gerechter Herr" u. s. w. Diese pompöse Art der Einführung hat Goethe überhaupt nicht angewandt. Etwas ähnliches bringt nur die Novelle von Ferdinand und Ottilie. Goethe spricht über die Erblichkeit von Gesichtszügen und Charaktereigenschaften und fährt dann fort[6]: „Hiervon war ein junger Mensch, den ich Ferdinand nennen will, ein auffallender Beweis. Seine Bildung erinnerte an beide Eltern."

Gegenüber diesen sporadisch auftretenden Kuriositäten fordern die typischen Arten der Einführung eine genauere Betrachtung. Als erster Hauptunterschied drängt sich die Teilung in Figuren, die plötzlich in die Handlung eingreifen, und solche, die allmählich aus einer Schilderung des Milieus herauswachsen, dem Beobachter ohne weiteres auf.

I. Dramatische Einführung.

In Romanen, in denen die Intrigue eine grosse Rolle spielt, wie in Wielands „Agathon", erregt das Auftreten neuer Figuren besonders dann, wenn der Dichter mit der Aufklärung über sie zurückhält, eine unruhige Spannung. Aspasia fasst den Plan, Danae vor Alcibiades zu retten[7]: „Axiochus, ein junger Mann, der in jeder Betrachtung niemand als den Alcibiades über sich sah, und auch diesem (wiewohl er einer von seinen Freunden war) ungern den Vorzug eingestand, war der Mann, durch den sie ihre Absichten am gewissesten

zu erreichen hoffte." Hier erhalten wir sofort Aufklärung. Sonst lässt Wieland zuweilen die Spannung eine kurze Zeit andauern und löst sie dann auf. Als Agathon auf dem Sklavenmarkte zu Smyrna feilgeboten wird, hören wir, dass „ein Mann von edlem Aussehen, welcher schon bei Jahren zu sein schien," stehen bleibt und ihn betrachtet.[8] Mit dem Kaufe schliesst das Buch und das nächste beginnt mit dem Kapitel: „Wer der Käufer des Agathon war." Dagegen bleiben die Abstammung und die Verwandtschaftsverhältnisse Agathons, Danaes und Jacintes uns lange Zeit hindurch unbekannt, und hier benutzt Wieland das Rätselhafte als Mittel der Spannung. Ueber jede Person erhalten wir jedoch eine vorläufige Erklärung, und keine bleibt uns auf die Dauer gänzlich unbekannt. Wieland lässt seinen Helden nicht durch maskierte Leute, die dann spurlos verschwinden, aus dem Gefängnis befreien, er führt keine Begegnung mit einer Dame herbei, die sich rasch entfernt, um am Schlusse des Romans wieder aufzutauchen, und er spottet im „Don Sylvio" offen über die[9] „geheimnisvolle Zurückhaltung, womit die Romanendichter uns zuweilen etliche Capitel lang in Zweifel lassen, wer diese oder jene Person sei, mit der sie uns in irgend einem Wirtshause oder auf der Landkutsche zusammengebracht haben."

Damit führt uns Wieland auf die häufigste Art der dramatischen Einführung, auf die Begegnung. Der Reiseroman dominiert durchaus und das in dem Grade, dass selbst Haller seinen Usong die für einen Fürsten erforderliche Bildung auf Reisen gewinnen lässt, Klinger sogar „Reisen vor der Sündflut" schildert, Faust und Raphael durch Europa, Giafar wenigstens im Traume durch Asien jagt. Der Teufel ruft Faust zu[10]: „Lass uns reisen, zu Wasser, zu Lande, zu Fusse, zu Pferde, auf dem schnellen Winde, und das Menschengeschlecht mustern." Mit der Natur des Fauststoffes verträgt sich eine solche Weltrevue sehr gut, und Klinger kam hier die ausgebildete Praxis des Reiseromans sehr zu statten. Aber Dichter, denen es absolut nicht darauf ankam,

den Helden durch vielseitige Erfahrung eine Weltanschauung gewinnen zu lassen, verfuhren genau ebenso. Auf der Postkutsche, an der Landstrasse, im Wirtshause, bei Versammlungen und Festlichkeiten trifft der Held oder häufiger die Heldin Angehörige aller Gesellschaftsklassen, und diese Art der Einführung ist im Staats-, Kultur- und Familienroman die allerhäufigste. Durch sie werden wir im „Agathon" mit Hippias, den Bacchantinnen, den Seeräubern, Psyche und dem Syrakuser Kaufmanne bekannt.[11] So findet Hallers Usong den Mollah, Hassan und Dschuneid, den Emir Abuschir, Oel-fu Eudoxia und Veribeni.[12] Auch Goethe hat im „Werther" viele Personen so eingeführt. Der Held schreibt[13]: „Letzthin kam ich zum Brunnen und fand ein junges Dienstmädchen, das ihr Gefäss auf die unterste Treppe gesetzt hatte." „Ich fand",[14] „ich traf",[15] „ich lernte kennen",[16] das sind die drei Formeln, mit denen uns Werther seine Umgebung vorstellt. Zuweilen sagt er auch „Vorgestern kam" z. B. „der Medicus".[17] Eine ganze Flut von Personen bringt der Ball[18] und die Gesellschaft beim Grafen C. .[19] Hier sucht Goethe durch die Häufung von unbedeutenden Personen offenbar komisch zu wirken. Er lässt Werther erzählen: „Der Baron F. . mit der ganzen Garderobe von den Krönungszeiten Franz des Ersten her, der Hofrath R. ., hier aber in qualitate Herr von R. . genannt, mit seiner tauben Frau etc., den übel fournierten J. . nicht zu vergessen, der die Lücken seiner altfränkischen Garderobe mit neumodischen Lappen ausflickt, das kommt zu Hauf." Ernst genommene Persönlichkeiten bezeichnet Goethe bei dieser Art der Einführung gern durch das Wort „offen". Werther lernt an dem jungen V. . „einen offnen Jungen", an dem Amtmanne „einen offenen, treuherzigen Menschen" kennen.[20]

Der Einfluss des Reiseromans lässt sich deutlich am „Siegwart" verfolgen. Auf der kleinen Reise nach Günzburg lernt Siegwart einen Hirten, etliche Rekruten, einen Wirt und zwei Bauern kennen.[21] Mit seiner Reise nach Ingolstadt

bricht wieder eine Flut von Personen herein.[22] Ausser den Passagieren werden auch ihre Angehörigen, die sie zur Postkutsche begleiten, eingeführt, und der Dichter nimmt von allem Notiz, was sich im Gesichtskreise der Fahrenden ereignet. Knigge bringt es auf diese Art fertig, in der dreitägigen „Reise nach Braunschweig" eine ungeheure Menge von Personen auftreten zu lassen.

Hätte Goethe die „Reise der Söhne Megaprazons" weiter ausgeführt, so würden wir die Einwohner der Laterneninsel, die Papefiguen und die Papimanen wohl alle auf diese Weise kennen gelernt haben. So haben wir nur eine derartige Einführung. Die Brüder geraten in einen heftigen Wortwechsel, der sie derart in Anspruch nimmt, dass sie nicht bemerken, wie ein Schiff sich dem ihrigen nähert[23]: „Sie erschraken daher nicht wenig, als ihnen wie mitten aus dem Meere, eine ernsthafte Stimme zurief: Was gibt's, meine Herren?"

Etwas anders als bei der einfachen Begegnung liegt die Sache, wenn eine Persönlichkeit bloss unmittelbar in die Handlung eingreift, ohne dass sie uns vorher vorgestellt ist. So sagt Hippel, der Vater habe sich darüber gefreut, wenn er sich herumbalgte[24]: „Hier that ich mich mit Benjamin, dem Sohne des alten Herrn, hervor." So reitet Hallers Usong[25] heimlich in den Krieg und nimmt niemand mit „als seinen vertrauten Scherin". Im „Werther" lernen wir verschiedene Personen auf diese Weise kennen. Werther trägt Wilhelm eine Botschaft an seine Mutter[26] auf, er hat mit seiner Tante[27] gesprochen, er fährt mit „einem hiesigen guten, schönen, übrigens unbedeutenden Mädchen" und ihrer Base[28] zum Balle, und dort empfangen ihn[29] „die zwei Herren Andran und ein gewisser NN." In der „Reise der Söhne Megaprazons" lässt Goethe die Hauptfiguren einfach auftreten wie im Drama, ohne uns vorher irgend etwas über sie zu sagen[30]: „In der Hoffnung, bald Land zu sehen, beschäftigten sich die trefflichen Brüder ein jeder nach seiner Art."

Natürlich fällt Begegnung und Eingreifen in die Handlung oft zusammen und hinsichtlich der Wirkung kommt der Unterscheidung überhaupt kein theoretischer Wert zu. Sie ist aber historisch wichtig, weil hier die Praxis des Reiseromans und die des Dialogromans, der ein Bastardspross des Dramas ist, abwechselnd eingewirkt haben.

In den „Lehrjahren“ hat Goethe namentlich eine Unzahl von Nebenfiguren dramatisch eingeführt. Er arbeitet hier mit demselben grossen Personal wie Homer und die Epiker des Mittelalters. Zahllose Bediente[31], Wirte[32], Gerichtspersonen[33], Schauspieler und allerhand wanderndes Volk[34] bewegen sich im Hintergrunde und geben dem Romane ein lebendiges Kolorit. Es ist für die Handlung gleichgültig, dass Therese ihre Köchin aus dem Dienste gelaufen ist, und ihr Knecht sich die Hand zerquetscht hat[35], aber aus vielen solchen kleinen Zügen setzt sich die realistische Gesamtwirkung zusammen. Der Roman besteht nicht nur aus Handlung, wie das Drama, sondern giebt auch der Schilderung Raum. Seine Sphäre hat keine feste, sondern eine fliessende Grenze.

Von den wichtigeren Figuren führt Goethe ebenfalls eine Menge auf diese Weise ein. So im Anfange Barbara, Mariane und Norberg. Dann begrüsst Wilhelm[36] „am andern Morgen seine Mutter“, „Werner trat herein“[37], und auf diese Weise werden nacheinander der geheimnisvolle Unbekannte[38], der sich später als Mitglied der Gesellschaft des Turmes enthüllt, Philine, Friedrich, Mignon, Laertes, Augustin, der Pedant und der Polterer, der Landgeistliche, Jarno, Natalie, Aurelie und Lydie eingeführt. Das von Wieland verschmähte Mittel der Spannung hat Goethe, wie unten näher zu betrachten sein wird, sehr wohl zu nutzen verstanden, und bei ihm liegt nicht nur, wie das auch im „Agathon“ und „Don Sylvio“ der Fall ist, über der Herkunft einzelner Figuren ein geheimnisvolles Dunkel, sondern auch über ihren gegenwärtigen Verhältnissen, so dass wir zuweilen selbst den Namen erst spät erfahren.

In den „Guten Weibern" geht Henriette mit Armidoro spazieren, sieht Amalia nach dem Lusthause gehen und folgt ihr. Zu ihnen tritt erst Sinklair[39], dann Seyton mit seiner Frau herein[40], dann Eulalia[41], und nach einiger Zeit hören wir[42], dass mit ihnen auch Arbon gekommen ist. In der Novelle von Ferdinand und Ottilie, die der Geistliche in den „Unterhaltungen" erzählt, werden die Nichte und ihr Oheim[43], Ottilie[44] und ihre Tante[45] dramatisch eingeführt. Nur für wenige Personen ist dies dagegen in den „Wahlverwandtschaften" der Fall. Der Dichter zeigt uns Eduard[46], wie er in der Baumschule thätig ist; Herr Mittler sprengt plötzlich in den Schlosshof[47]; der Architekt[48] „kommt sehr erwünscht", als man die drei Teiche in einen See verwandelt, und ebenso kommt Charlotte nach Vollendung des Neubaus der Besuch des reisenden Engländers[49] „sehr gelegen".

Da Wilhelm in den „Wanderjahren" sich nirgend länger als drei Tage aufhalten darf und die Stätte dann ein Jahr meiden muss, dominiert hier wieder die Einführung durch Begegnung. Da trifft er Joseph mit seiner Familie[50], die Beamten der Besitzung[51], den Hausherrn, Hersilie und Juliette, die sich ihm und uns zugleich vorstellen[52], Angela und den Astronomen[53], die Aufseher und Vorsteher der pädagogischen Provinz[54], den für Mignons Schicksal leidenschaftlich interessierten Maler[55], den Wirt der Herberge mit lateinischen Sprüchen und den Vogt[56], zu denen sich bald die weiteren dem „Band" angehörigen Sänger, Maurer, Zimmerleute, St. Christoph und der Rotmantel gesellen.[57] Durch Begegnung werden der Garnträger, der Geschirrfasser[58], Odoard[59] und viele Personen in den eingeschobenen Novellen eingeführt.[60] Ebenso greifen mehrere Personen ohne weiteres in die Handlung ein.[61] Daneben finden wir freilich in den „Wanderjahren" die sonderbarsten Experimente. Mit grosser Ruhe deckt Goethe seine Karten auf und sagt, Angela scheine anderwärts beschäftigt und könne daher die Pflicht des Aufzeichnens nicht mehr erfüllen: „Um diese Anomalie an einer

der Ordnung dergestalt ergebenen und in den reinsten Kreisen sich bewegenden Person zu erklären, sind wir genöthigt, einen neuen Mitspieler in dieses vielumfassende Drama zuletzt noch einzuführen." Dann tritt ein Gehilfe Werners auf[62], von dem wir 650 Seiten lang nichts mehr gehört haben.

In der „Novelle" werden sämtliche Personen durch die Handlung eingeführt. Wir treffen zunächst eine Schar von Jägern, die den Fürsten erwartet[63], der von seiner Gemahlin Abschied nimmt und zu ihrem Schutze Friedrich und Honorio zurücklässt.[64] Dem entsprungenen Tiger folgen dann die Wärterin, der Knabe und sein Vater.[65]

An die Stelle des „offen" der Wertherzeit tritt von den „Lehrjahren" ab das Wort „wohlgebildet", das sonderbarerweise auch Haller bei der dramatischen Einführung verwendet. Wir lesen im „Usong"[66]: „Er reisete durch die schwülen Landstriche des öden Arabiens die Nacht durch, und wollte bei dem Aufgange der Sonne unter einem nahen Palmenwalde die Ruhe suchen, als er einen ehrwürdigen Greis, mit einem wohlgebildeten Jünglinge begleitet, an dem Rande des Busches hervortreten sah." In den „Lehrjahren" schlendert Wilhelm auf dem Marktplatze herum[67]: „als das Fenster eines an der Seite des Platzes stehenden anderen Gasthauses sich aufthat, und ein wohlgebildetes Frauenzimmer sich an demselben zeigte." Es ist Philine, mit der Wilhelm bald darauf die lustige Wasserfahrt unternimmt[68], die durch das Winken eines Mannes, der eingenommen werden will, eine Unterbrechung erfährt: „Ein wohlgebildeter Mann stieg in das Schiff." Demoiselle Landrinette ist ebenfalls[69] „wohl und kräftig gebildet". Von Lothario[70] haben wir bereits gehört, ehe er als „ein wohlgebildeter Mann, in Stiefeln und einem schlichten Ueberrocke" heraustritt. Von der Nichte in der Ferdinandnovelle hören wir[71]: „Sie war ein junges, wohlgebildetes, gesundes und auf jede Weise gut geartetes Mädchen." In den „Wanderjahren" tritt, als Felix und Wilhelm unvermutet in Gefangenschaft geraten sind[72], „ein

wohlgebildeter junger Mann herein," und noch in der „Novelle" lässt der Fürst seiner Gemahlin in Honorio[73] „einen wohlgebildeten jungen Mann" zurück. Erhält nicht die Persönlichkeit das Epitheton, so wird es oft der Nase gegeben. Von Augustin hören wir bei seinem ersten Auftreten[74]: „An eine wohlgebildete Nase schloss sich ein langer weisser Bart an." Bei dem geheimnisvollen Darsteller des Geistes[75] kann Wilhelm als Hamlet nur „tiefliegende Augen neben einer wohlgebildeten Nase" erblicken. St. Christoph erzählt, wie er in den Tagen seines Wanderlebens eines Tages im Gasthofe weilte und einen würdigen Herrn ankommen sah, dessen[76] „grosse wohlgebildete Nase" ihm zuerst ins Gesicht fiel. Die wohlgebildete Nase wird dann Gegenstand einer komischen Wette, die schlimme Folgen hat. Die Uebereinstimmung mit Haller, der dasselbe Wort in derselben Verbindung braucht, ist auffällig, da Goethe den „Usong" genau gekannt hat, doch ist im Auge zu behalten, dass bei Haller das Wort nur auftaucht, bei Goethe jedoch fortwährend verwendet wird.

II. Einführung durch die Gruppe.

Nur selten hat Goethe in den „Lehrjahren" von einer sonst gern verwandten Form der Einführung Gebrauch gemacht. Haller spricht im „Usong" von den herabgekommenen Mongolen und fährt fort[1]: „Einer von ihnen, ein Haupt des ältesten Zweiges des grossen Kublai, der kühne Timurtasch, spannte seine Zelten an dem westlichen Ufer des Kaukasus auf." Diese Art, zunächst eine Gruppe, ein Geschlecht, einen Stand oder eine Gesellschaft zu charakterisieren und dann mit „Einer von ihnen" oder „Einer aus diesem Geschlechte" oder „Alles bisher Gesagte galt auf eine vorzügliche Weise von . . ." fortzufahren, ist Haller und Wieland sehr geläufig.[2] Wir haben hier die der dramatischen Einführung entgegengesetzte Form. Es ist etwas anderes, ob Hippias

plötzlich über den Markt kommt, oder ob der Dichter uns die Damenwelt Smyrnas schildert und dann zu Danae übergeht. Diese Form der Einführung ist der Erzählung allein eigentümlich und auf der Bühne unmöglich.

In den „Lehrjahren" finden sich von ihr nur schwache Spuren. Mignon wird durch die Begegnung mit Wilhelm Meister eingeführt, obwohl es hier sehr nahe lag, von der Gruppe auszugehen; denn Wilhelm sieht sofort[3], „dass sie ein Glied der springenden und tanzenden Gesellschaft sein müsse." Ein derartiges Vermeiden der Form ist sehr bedeutungsvoll. Der Anschlagzettel der wandernden Künstler hebt allerdings „besonders" die Leistungen „eines Monsieur Narciss und der Demoiselle Landrinette" hervor[4], und als Wilhelm und Laertes auf dem Kaffeehause weilen, lässt sich der erste mit mehreren Personen in ein Gespräch ein[5], von denen zuerst „ein ältlicher Mann, der hervortrat," dann „ein junger Mann" redet, aber diese bedeutungslosen Figuren tauchen nur vorübergehend auf und spielen im Roman keine Rolle. Nur bei Jarno hören wir[6], dass er, als die Edelleute sich die Schauspieler vorstellen lassen, „besonders mit unserm Freunde spricht und sich vor allen andern auszeichnet."

Dagegen finden wir die Einführung durch die Gruppe in der Geistergeschichte[7] der „Unterhaltungen", und hier werden sogar sämtliche Personen der Rahmenerzählung auf diese Weise dem Leser bekannt.[8] Wir hören zunächst, dass „eine edle Familie" über den Rhein flieht. Dann wird die Gruppe in drei Abteilungen gegliedert und die Hauptfigur herausgehoben: „Die Baronesse von C., eine Witwe von mittlern Jahren, erwies sich auch jetzt auf dieser Flucht, wie sonst zu Hause, zum Troste ihrer Kinder, Verwandten und Freunde entschlossen und thätig." Die Personen haben sich wegen ihres Benehmens auf der Flucht gegenseitig zum besten, und besonders muss Fräulein Luise vieles leiden. Ihr älterer Bruder Friedrich sorgt für die genaue Ausführung der Befehle der Baronesse, welcher der Lehrer des jüngeren hoff-

nungsvollen Sohnes im Wagen Gesellschaft leistet, während Vetter Karl mit einem alten Geistlichen, einer ältern und einer jüngern Verwandten im zweiten Wagen fährt, und Kammermädchen und Kammerdiener in Halb-Chaisen folgen. Als die Familie nach Zurückwerfung der Franzosen auf ihr rechtsrheinisches Gut geht, hören wir zunächst, dass sie von allen Freunden und Bekannten besucht wird. Unter diesen befindet sich auch die Familie des Geheimrats. Aus dieser Gruppe treten dann wieder die einzelnen Figuren heraus[9]: Der Vater, die Mutter, die Töchter.

In den „Wahlverwandtschaften" werden nur Nebenpersonen durch die Gruppe eingeführt. Luciane sieht sich im Hause ihrer Tante von zahlreicher Gesellschaft umgeben, ihr Gefallenwollen erregt wirklich Gefallen, und[10] „ein junger sehr reicher Mann" empfindet bald eine heftige Neigung, die zur Verlobung und Heirat führt. An anderer Stelle treten die üblichen Formeln deutlich hervor. Der Architekt hat gewöhnlich die Fremden zu empfangen[11]: „Unter andern gab ihm eines Tages ein junger Rechtsgelehrter viel zu schaffen." Ottilie sucht einer Anzahl von Mädchen Anhänglichkeit an ihre Familie einzuflössen[12]: „Das gelang ihr mit vielen. Nur über ein kleines lebhaftes Mädchen wurde immer geklagt." Es ist Nanny, die später bei Ottilies Tode bedeutungsvoll hervortritt.

Eine sonderbare Art der Einführung durch die Gruppe begegnet uns in den „Wanderjahren". Zunächst finden wir eine ganz beiläufige Bemerkung. Bei Tagesanbruch kommen Montan, Wilhelm, Felix und Fitz von ihrer Nachtstätte, „wo sich eine wunderlich verdächtige Gesellschaft nach und nach versammelt hatte," auf eine Waldblösse. Nun beschuldigt Montan Fitz, er habe diese Leute gekannt. Zum Teil seien es Holzhauer und Bergleute gewesen, zum Teil Schmuggler und Wilddiebe[13]: „Und der Lange, ganz Letzte, der immer Zeichen in den Sand schrieb und den die andern mit einiger Achtung behandelten, war gewiss ein Schatzgräber, mit dem du unter der Decke spielst."

Eine grosse Rolle spielt die Einführung durch die Gruppe nur in den „Unterhaltungen". In die grössten Schwierigkeiten stürzt uns aber der Umstand, dass sie durchgängig in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" herrscht. Zuerst werden alle Personen, die an das Krankenlager treten, der Vater, die Mutter, die Tante eingeführt, dann die Lehrer, deren Unterricht die schöne Seele geniesst, der Sprachlehrer, der Tanzmeister und der Zeichenlehrer.[14] Hierauf hören wir[15]: „Unter vielen Knaben und Mädchen zeichneten sich zwei Söhne des Marschalls aus: der jüngste so alt wie ich, der andere zwei Jahre älter," und weiterhin: „Unter den Fremden, die sich damals bei uns aufhielten, zeichnete sich ein junger Mann besonders aus, den wir im Scherz Narciss nannten."

Es giebt kein Kriterium, das diese Stellen ohne weiteres Goethe zuwiese, da sie inhaltlich sehr wohl Susanna zugehören können.[16] Goethe hat gleichzeitig an den „Bekenntnissen" und an den „Unterhaltungen" gearbeitet. Die Frage ist also: Hat Goethe gleichzeitig in diesen beiden Schriften zuerst von dieser Form der Einführung starken Gebrauch gemacht oder hat er es unter dem Einflusse der „Bekenntnisse" in den „Unterhaltungen" gethan? Die letztere Annahme ist an sich natürlich die wahrscheinlichere. Nun ist aber oben Susanna die Stelle abgesprochen worden, an der plötzlich ein Ueberspringen in die gebundene Rede erfolgt, weil dies der Romantechnik des achtzehnten Jahrhunderts eigentümlich ist. Es scheint inkonsequent, nun eine Einwirkung eben dieser Romantechnik über Susanna auf Goethes Dichtungen anzunehmen. Aber es scheint nur so. Jenes Ueberspringen verrät sich sofort als romanhaft, der Einführung aber sieht es niemand an, und deshalb liegt kein Grund vor, warum Susanna sie nicht ganz ahnungslos angewandt haben sollte. Ihren Erzählerstil hat sie ja auch nicht aus der Bibel gelernt, sondern er ist natürlich von ihrer Lektüre abhängig gewesen. Ich sehe daher nichts Bedenkliches darin, ihr hier einen vorübergehenden Einfluss auf Goethe zuzugestehen.

III. Einführung durch Erwähnung.

Am liebsten bereitet Goethe das Auftreten einer Person durch Erwähnung im Gespräch oder Auftauchen im Gedankengange einer Person vor. Das kommt auch sonst vor, doch erscheinen die Neulinge meist sofort.[1] Dagegen hören wir im „Agathon“ schon sehr früh von Plato, von Dionysius zuerst durch den Syrakuser Kaufmann[2], von Archytas nach Agathons Ankunft bei Hofe[3]: „Als er gehört hatte, dass Plato entfernt und Dionys wieder in seine vorige Gestalt zurückgetreten sei, war sein erster Gedanke gewesen, Syrakus sogleich wieder zu verlassen und nach Italien überzufahren, wo er verschiedene Ursachen hatte, in dem Hause des berühmten Archytas zu Tarent eine gute Aufnahme zu erwarten.“ Im allgemeinen tritt dieses Präludieren durchaus nicht häufig auf, weil es zur Voraussetzung hat, dass der Dichter den Roman als ein werdendes Ganze behandelt, sich jederzeit über den Plan des Werkes klar ist und nicht nur das Teilstück übersieht, an dem er gerade arbeitet.

Goethe hat von dieser Technik schon im „Werther“ Gebrauch gemacht, allerdings hier seltener als später, aber doch für so wichtige Personen, wie Lotte und Albert. Werther hört[4], dass man von der ältesten Tochter des Amtmanns „viel Wesens macht“. Dann soll er sie zu einem Balle abholen und hört von seiner Begleiterin[5]: „Sie werden ein schönes Frauenzimmer kennen lernen.“ Sofort fügt ihre Base hinzu: „Sie ist schon vergeben, an einen sehr braven Mann.“ Werther wird sofort mit ihr vertraut und tanzt mit ihr, aber als er „weiss Gott mit wie viel Wonne, an ihrem Arm und Auge hängt“ hebt eine Frau[6], an der sie vorüberschweben, „einen drohenden Finger auf, und nennt den Namen Albert zweimal im Vorbeifliegen mit viel Bedeutung.“ Lotte klärt ihn über ihre Verlobung auf, sie spricht noch viel von Albert, und Werther ist es dabei immer[7], „wie einem, der aller seiner Ehren und Würden entsetzt und dem der Degen

genommen wird." So schwebt er in Zweifeln und wir mit ihm, bis er schreiben muss[8]: „Albert ist angekommen und ich werde gehen."

Dem „Werther" folgt sein Schatten, der „Siegwart". Hier steigt aber schon die Zahl der durch Erwähnung eingeführten Personen, obwohl die Mehrzahl einfach auftritt. Natürlich wird uns die Geliebte des Helden, Mariane, längst vor ihrem Erscheinen durch Erwähnung bekannt[9], ein Nebenbuhler ist nicht vorhanden. Auf dieselbe Art werden aber auch Kronhelms Verwandte[10], Kunigunde[11], Pater Philipp[12], Baron Steinburg[13] und der Hofrat Fischer[14] eingeführt. Bei Hippel finden wir, dass die Mutter dem Sohne in seinen Kinderjahren von einer Pastorentochter erzählt, die ein adliger Krippenreiter heiratet, und dass er sie dann in seiner Studentenzeit von ihrem Gatten verlassen antrifft.[15]

Wilhelm Meister wird uns in den „Lehrjahren" durch Erwähnung bekannt. Mariane sagt[16]: „Ich habe heute noch Besuch zu erwarten," und Barbara fragt höhnisch: „Doch nicht den jungen, zärtlichen, unbefiederten Kaufmannssohn?" So werden im ersten Buche Wilhelms Vater, Melina, seine Gattin, Natalies Oheim und Serlo eingeführt, im zweiten der Graf, die Gräfin und der Prinz, im dritten der Baron und die Baronesse, im vierten Lothario und Felix, im fünften der treffliche Souffleur, im siebenten Sperata und Therese, im achten der Marchese. Die Zahl der Einführungen nimmt vorwärtsschreitend ab, während gerade in den letzten Büchern die meisten Personen auftreten. Die Menge der zum erstenmal in die Handlung eingreifenden Figuren ist der Menge der Einführungen umgekehrt proportional. Dadurch wird eine enge Verbindung zwischen den einzelnen Teilen hergestellt. Wenn Serlo, von dem wir schon im ersten Buche gehört haben, im vierten auftritt, so fühlen wir den bewussten Fortschritt der Erzählung. Zuweilen merkt der geniessende, nicht beobachtende Leser vielleicht auch gar nicht, wann ihm die Personen bekannt werden, da er von ihnen hört, ehe sie

kommen, und von vielen hört, die überhaupt nicht kommen. Vor allen Dingen aber gewinnt der Roman durch dieses Verfahren eine Dimension. Die Personen befinden sich nicht in gleicher Nähe vom Beschauer, sondern die einen stehen unmittelbar vor ihm und präsentieren sich mit allen ihren Eigenschaften, die andern sind aus der Ferne kaum in ihren Umrissen erkennbar, und der Hintergrund vertieft sich ins Unendliche.

In der Prokuratornovelle lässt Goethe den Helden der Schönen ebenfalls durch Hörensagen bekannt werden. Für die direkte Einführung der „Cent nouvelles nouvelles“[17]: „En mesmes jours ... ung très sage jeune clerc arriva de son eur en la cité“ setzt er: „In solchem Zustande befand sie sich, als sie unter andern Stadtneuigkeiten von ihren Verwandten vernahm, es sei ein junger Rechtsgelehrter, der zu Bologna studiert habe“ u. s. w. So werden in den „Wahlverwandtschaften“ alle Hauptpersonen mit Ausnahme Eduards eingeführt. Zwar tritt Charlotte, von der er zunächst mit dem Gärtnerburschen spricht[18], gleich auf, aber der Hauptmann, von dem wir dann in der Unterredung Eduards und Charlottes hören[19], erscheint erst geraume Zeit später. Mehrfach werden Ottilie und Luciane erwähnt[20], ehe sie in die Handlung eingreifen. Ebenso werden der Graf, die Baronesse und der Feldchirurgus[21] eingeführt.

In den „Wanderjahren“ sind uns Lenardo und Makarie längst vor ihrem Auftreten bekannt, ebenso der Oheim, der das Humanitätsideal praktisch zu verwirklichen strebt[22], eine dem kunstliebenden Oheim der „Lehrjahre“ verwandte Figur Durch Erwähnung wird Frau Susanna eingeführt, in der wir das nussbraune Mädchen wieder erkennen[23], ebenso jene wunderbare Persönlichkeit, deren Befinden sich nach der Gebirgsformation des Landes richtet, in dem sie weilt[24], und in der Novelle „Der Mann von funfzig Jahren“ eine ganze Reihe von Figuren[25]: Flavio, der Obermarschall, der Bühnenkünstler, die Witwe und der Kosmetiker. Die Novelle „Wer ist der

Verräter?" hat Goethe mit einem Expositionsmonologe eröffnet[26], der nur den Zweck hat, uns die Personen vorzustellen, die dann näher geschildert werden.

Die Einführung durch Erwähnung kommt bereits im „Werther" vor, wird häufig in den „Lehrjahren" und gelangt in den „Wahlverwandtschaften" zur Herrschaft, die sie in den „Wanderjahren" nur mit Hilfe unkünstlerischer Mittel behauptet.

§ 5.

Motive des Abenteuerromans.

Im bürgerlichen wie im Kulturroman werden häufig durch Einlagen „für die Liebhaber des Wunderbaren" der älteren Geschmacksrichtung Konzessionen gemacht. Fielding, Gellert, Wieland, Hermes, Nicolai und Sophie von Laroche verfahren alle in der gleichen Weise. Braucht der Dichter eine neue Situation, um seinen Helden neue moralische Fähigkeiten zeigen zu lassen, so leistet sofort ein Motiv des Abenteuerromans den gewünschten technischen Dienst. So erhalten sich diese uralten Elemente, die schon dem griechischen Roman angehörten, der sie vom Drama und vom Epos erbte, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, um dann endgültig aus der Litteratur ersten Ranges in Rittergeschichten und Räuberromane abzusinken, später zum Teil auch in Jugendschriften weiter zu vegetieren.

Blankenburg zeigt sich als ein erbitterter Gegner dieser Motive und zählt mit ziemlicher Vollständigkeit die Requisiten schlechter Romane auf[1]: „Entführungen, Blutschande, Verwechselungen unter dreyfachen Namen, Einbrüche, Zweykämpfe, Verkleidungen, Gefahren zu Wasser und zu Lande." Aber selbst der von Blankenburg immer wieder gefeierte Wieland hat von diesen Motiven Gebrauch gemacht, und das im „Agathon" sogar ganz offen eingestanden. Ein Sturm

rettet Psyche aus den Händen der Seeräuber. Wieland meint, ein Sturm sei für Seefahrer freilich unangenehm[2]: „Aber für die Geschichtsschreiber der Helden und Heldinnen ist es beinahe der glücklichste unter allen Zufällen, welche man herbeibringen kann, um sich aus einer Schwierigkeit herauszuhelfen."

So finden wir denn auch in den „Lehrjahren" Elemente des Abenteuerromans, deren Auftreten sich leicht aus den Gewohnheiten des zeitgenössischen Romans erklärt. Gerade im Anschlusse an sie hat jedoch Ellinger[3] versucht, die Abhängigkeit Goethes von einem Abenteuerromane des XVIIten Jahrhunderts darzuthun, von Scarrons „Roman comique". Es macht sich daher vor Erörterung der einzelnen Motive notwendig, die Richtigkeit dieser Hypothese zu prüfen.

Schon lange vor Scherer und Ellinger hat Garve die beiden Romane zusammengestellt. Er wundert sich, nachdem er die „Lehrjahre" gelesen hat, dass ein Mann wie Goethe, der viel von der Welt gesehen hat[4]: „in seinen Schilderungen sich gerade auf einen Gegenstand einschränkt, der in Romanen schon so oft ist geschildert worden, ich meine die Schauspieler-Welt, das Leben, die Sitten und die Abenteuer von Comödianten, Seiltänzern etc. Von Scarrons Romane an bis jetzt, ist keine Klasse von Leuten häufiger abkonterfeyt, keine Leidenschaft öfter zum Triebrad einer romanhaften Geschichte gemacht worden, als die Schauspieler und die Liebe zu Schauspielen."

Garve hatte im Oktober 1794 Thümmels „Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" gelesen, in der zwei Marionettenspieler eine gewisse Rolle spielen, und 1792 war Knigges „Reise nach Braunschweig" erschienen, in der heruntergekommene Akteurs unter dem Einflusse Scarrons auftreten. Die „Liebe zu Schauspielen" aber war damals ein aktuelles Thema. Das Interesse an der neu aufblühenden Schauspielkunst lockte viele auf die Bühne, um die Lorbeeren eines

Ekhof zu teilen. Karl Philipp Moritz entfloh aus dem Gymnasium zu Hannover, und seine Flucht gab das Signal zu einer Massenauswanderung auf die Bühne, führte auch Iffland seiner theatralischen Laufbahn zu. Später warf derselbe Moritz in seinem „Anton Reiser“ die Frage auf, was denn eigentlich das Wesen der mimischen Begabung sei, und woran ein jeder erkennen könne, ob er Dilettant oder geborener Schauspieler sei. Die „Lehrjahre“ haben diese Frage zum Hauptproblem und führen uns in Wilhelm Meister den typischen Dilettanten vor. Goethe hatte vom ersten Theaterbesuche in Frankfurt bis zur Uebernahme der Weimarer Theaterdirektion die Bühne nach allen Seiten hin kennen gelernt. Aber Moritz, dessen „Anton Reiser“ von 1785 bis 1790 erschien, während die „Lehrjahre“ in erster Fassung von 1777—1794, in zweiter von 1794—1796 entstanden, kann doch zu einer wichtigen Neuerung Anlass gegeben haben, zumal da Goethe mit ihm während der Entstehung seiner Autobiographie in Italien verkehrte. Ursprünglich sollte in Wilhelm der werdende Schauspieler, nicht der Dilettant und nicht der harmonisch Gebildete dargestellt werden. Zur Behandlung des jetzigen Hauptproblems wird also wohl Moritz den Anstoss gegeben haben.

Jedenfalls aber hat er Goethe nicht zur Behandlung des Theaterwesens im Roman angeregt, die ihn schon 1778 beschäftigte.[5] Hierzu könnte er immerhin durch Scarron veranlasst worden sein. Gekannt wird er den „Roman comique“ wohl haben. Ellinger kann freilich nur eine Briefstelle vom 20. April 1805 anführen, in der Goethe wünscht[6], man möge seiner Arbeit über Winckelmann so wenig anmerken, unter welchen Schmerzen er sie geschrieben habe, „wie man an den Spässen des Scarron die Gichtschmerzen nicht spürte.“

Diese Bezeichnung ist nicht gerade ehrenvoll, aber sie passt auf den Roman. Scarron interessiert uns für die Schauspieler von einer ganz anderen Seite als Goethe. Er hat

Komödianten zu Helden seines Romans gemacht, weil ihm dies Gelegenheit gab, eine unendliche Anzahl von Rüpelscenen über einander zu häufen, uns von Wirtshaus zu Wirtshaus, von einer Prügelei in die andere zu schleppen. Darin ist ihm wohl Knigge, aber nicht Goethe gefolgt. Ausserdem ergriff man zu Scarrons Zeit den Schauspielerstand meist faute de mieux, und Angehörige aller Berufsklassen fanden sich auf den weltbedeutenden Brettern zusammen. Mehrere von den Schauspielern erzählen im Roman ihre Lebensgeschichte, und so wird es möglich, das zeitgenössische Leben in einer gewissen Totalität darzustellen, was dem Roman seinen kulturhistorischen Wert für alle Zeiten sichert.

Die Art, wie die Schauspieler geschildert werden, ist also verschieden. Dass Goethe sie überhaupt darstellte, kann auf eine äussere Anregung zurückgehen; denn auffällig war diese Thatsache nicht Garve allein. Schiller machte Goethe den scherzhaften Vorschlag[7]: „Was würden Sie dazu sagen, wenn ich mich, im Namen eines Herrn von X., gegen den Verfasser des Wilhelm Meister beschwerte, dass er sich so gern bei dem Schauspieler-Volk aufhält, und die gute Societät in seinem Romane vermeidet? (Sicherlich ist dies der allgemeine Stein des Anstosses, den die feine Welt an dem Meister nimmt, und es wäre nicht überflüssig, auch nicht uninteressant, die Köpfe darüber zurecht zu stellen.) Wenn Sie antworten wollen, so will ich Ihnen einen solchen Brief fabricieren."

Für eine solche äusserliche Anregung kommt aber nicht Scarron allein in Frage. Auch im „Don Sylvio" haben wir ein vornehmes Mädchen, das auf die Bühne gerät.[8] Doch geht Wieland nur wenig auf das Leben vor und hinter den Coulissen ein. Eine grössere Rolle spielt es in seiner Vorlage, im „Gil Blas von Santillana". Kein Geringerer als Schiller hat ihn mit dem „Wilhelm Meister" zusammengestellt und Goethe billigte die Vergleichung.[9] Schiller gründete sie auf die grosse Unselbständigkeit beider Helden gegenüber

ihren Schicksalen. Gil Blas gewinnt aus seinen Erlebnissen nur Weltklugheit und ethische Reife, aber keine ästhetische Bildung. Der Held ist zunächst Diener bei vielen Herren, steigt dann zum Vertrauten der Staatsminister Lerma und Olivarez auf, hat auf diesem Wege aber auch Kerkerhaft und Krankheit durchzumachen und wird schliesslich adliger Gutsbesitzer. Ein so wechselnder Lebenslauf lehrt uns natürlich die Zeitverhältnisse von den verschiedensten Seiten her kennen, und wie Wilhelm Meister hält sich auch Gil Blas bei verschiedenen Truppen auf. Erst ist er Bedienter, dann Geliebter einer Aktrice, und schliesslich hat er für Philipp IV. eine an den Hof zu schaffen, die dem königlichen Verführer erliegt, aber vor Schmerz über ihre verlorene Ehre stirbt.

Ganz selten sagt uns Lesage, was und wie die Komödianten spielen. Weit mehr interessiert ihn ihr Privatleben, und er unterlässt keine Bemühung, ihre Sittenlosigkeit ins rechte Licht zu setzen. Das ist in den „Lehrjahren“ alles Nebensache; nur im ersten Buche spielt Wilhelms Verhältnis zu Mariane eine grosse Rolle. Aber selbst für dieses Buch können wir keine Einwirkung Lesages annehmen; denn Goethe steht ganz auf der Seite des liebenden Mädchens und lädt unsern ganzen Hass auf die alte Barbara ab, während Lesage jedes unerlaubte Verhältnis mit den strafenden Augen des Sittenrichters ansieht, wodurch die ganze Darstellung eine andere Färbung erhält. Von der liebevollen Beobachtung, die Goethe dem ganzen Gebahren und Denken Marianes widmet, finden wir bei Lesage keine Spur.

Schliesslich weist uns Goethe selbst auf Shakespeares Prinz Heinz hin[10], der wie Wilhelm in einer geringeren Umgebung sein Behagen findet. Dieses Vorbild scheint mir auch von Wichtigkeit. Jedenfalls berechtigt aber die Vergleichung der Schilderung der Schauspieler noch nicht dazu, eine tiefgehende Wirkung Scarrons auf Goethe anzunehmen. Die anderen Uebereinstimmungen, die Ellinger herausfindet, sind aber höchst anfechtbar.

Scarrons Ragotin, ein alberner Advokat, soll das Vorbild für Goethes Pedanten abgegeben haben. Die einzige Aehnlichkeit besteht darin, dass der Pedant einmal geprügelt wird und Ragotin sehr oft. Er ist kein Komödiant und holt sich seine Prügel meist bei Liebesabenteuern, während der Pedant sie infolge eines Missverständnisses erhält. Die beiden Figuren haben, meiner Ueberzeugung nach, gar nichts miteinander zu thun.

Bei Scarron tritt der vornehme Léandre in Destins Dienste, um seiner geliebten Angelika nahe zu bleiben. Bei Goethe bleibt der blonde Friedrich, der sehr spät zum Adligen gestempelt wird, aus Liebe zu Philine ihr Diener. Die Charaktere haben gar nichts miteinander zu thun. Philine und Angelika, Friedrich und Leander bilden starke Gegensätze. Goethes Pärchen ist leichtsinnig, das Scarrons tugendhaft. Das Verkleidungsmotiv, das auch Blankenburg mit aufzählt, ist nicht allein im Roman, sondern auch auf der Bühne sehr häufig. In „Der Widerspenstigen Zähmung" finden wir allein drei als Diener verkappte Aristokraten. In „Was ihr wollt" naht sich Viola in Männerkleidern dem Herzog und tritt in seine Dienste. Hier haben wir also das umgekehrte Motiv. Shakespeare war von den Italienern, diese von den Alten abhängig. Dass wir in Goethes und Scarrons Komödiantenromanen dieses auf der Bühne so ungeheuer häufige Motiv finden, ist nur normal. Nicht unerwähnt mag jedoch bleiben, dass Agathon als Sklave Kallias sich Danae zuerst nähert, und dass ihr erst durch seine Icherzählung die grosse Freude zu teil wird[11]: „In diesem Sklaven, der die Alcibiaden und den liebenswürdigen Cyrus selbst aus ihrem Herzen ausgelöscht hatte, den ruhmvollen Agathon, den Jüngling, den das Gerücht zum Wunder seiner Zeit gemacht hatte, zu finden."

Dass die Väter Leanders und Wilhelm Meisters mit der Liebe ihrer Söhne zum Theater und lockerem Lebenswandel nicht zufrieden sind, kann man ihnen nicht verdenken. Herr

Lorenz Stark und die übrigen Väter im bürgerlichen Roman haben dieselben Grundsätze.[12] Für eine Abhängigkeit Goethes von Scarron beweist dieser Konflikt gewiss nichts, zumal da ihn Goethe durchaus nicht betont, sondern sehr bald fallen lässt. Wilhelm widersetzt sich seinem Vater nicht, sondern hintergeht ihn[13]: „Er verrichtete des Tags seine Geschäfte pünktlich, entsagte gewöhnlich dem Schauspiel, war abends bei Tische unterhaltend und schlich, wenn alles zu Bette war, in seinen Mantel gehüllt, sachte zu dem Garten hinaus und eilte, alle Lindors und Leanders im Busen, unaufhaltsam zu seiner Geliebten."

Die Mutter der Caverne bei Scarron ist die Tochter eines Marseiller Kaufmanns. Er verheiratet sie an einen Komödianten, der sie mit Lebensgefahr gegen einen Schiffsoffizier verteidigt hat.[14] Der Kaufmann will den Schauspieler bereden, ein Handwerk zu lernen, und er hat nicht übel Lust dazu. Seine Gattin ist jedoch von einer glühenden Liebe zur Bühne beseelt und führt ihn auf dieselbe zurück.

Damit vergleicht Ellinger die Geschichte der Madame Melina.[15] Sie verliebt sich in einen Schauspieler und lässt sich von ihm entführen. Bestürzt und zornerfüllt lassen die Eltern die Entflohenen mit Gewalt zurückholen. Die Bürgerstochter wünscht sich sehnlichst aufs Theater, aber Melina kennt das Elend der herumziehenden Komödianten und bittet um eine kleine Schreiber- oder Einnehmerstelle. Seine Bemühungen scheitern an dem Widerstande der Eltern, der seinen geheimen Grund darin hat, dass die Stiefmutter der Braut in den Bräutigam verliebt ist. Der Vater wünscht, seine Tochter möge ihm mit dem hergelaufenen Menschen möglichst bald aus den Augen gehen. So muss das Pärchen denn wohl oder übel wieder aufs Theater.

Also schwärmen die Frauen für das Komödiantendasein, das sie nicht kennen, während ihre Gatten wissen, was für ein Elend sich dahinter verbirgt. Im übrigen ist alles völlig verschieden, namentlich das Verhältnis zu den Eltern der

Braut. Dass die Schauspieler über ihr andere blendendes Dasein skeptisch denken, brauchte Goethe nicht erst von Scarron zu lernen. Gewiss hat Scarron hier wie in allen bisher berührten Punkten keine grosse Wirkung, sondern höchstens ganz undefinierbare und irrelevante leise Anregungen auf Goethe geübt. Ganz gewaltsam aber ist die Vergleichung, die Ellinger im Anschlusse an eines der Hauptmotive des Abenteuerromans ausführt, zu dem wir nunmehr übergehen.

I. Der Ueberfall.

Bereits im griechischen Roman gehört ein Ueberfall zu den im Roman üblichen Ereignissen. Ganz besonders sind es die gefürchteten Piraten, die oft plötzlich erscheinen und den verliebten Schäfer seiner Herde, wenn nicht gar seiner Chloe berauben. Im Anschluss an diese Vorbilder hat Wieland im „Agathon“ die prächtige Scene ausgeführt, in der die Seeräuber sich plötzlich auf die Agathon umtanzenden Bacchantinnen stürzen und sie von dannen schleppen.[1] Auf dem Schiffe trifft Agathon dann Psyche, die mehr mit Hinterlist als mit Gewalt geraubt worden ist.[2] Heinse hat die Bacchantinnenscene etwas modernisiert. Im „Ardinghello“ wagen sich Seeräuber ans Land, um Beute zu machen, und stören einen Hochzeitsball, der eben auf den Höhepunkt der Freude gelangt ist[3]: „Und in einem Augenblicke, ehe man eine Hand umwendet, brachen grässliche Männer mit Säbeln und Gewehr in den Händen zur vorderen Thür herein.“

Aber das Zurückgreifen auf den griechischen Roman war nicht notwendig; denn das Motiv hatte inzwischen fortgelebt. Im Abenteuerroman führt der Ueberfall oft den raschen Glückswechsel herbei. Zur Zeit des dreissigjährigen Krieges raubt man und wird wieder ausgeraubt; noch in Lesages „Gil Blas“ (1715—1735) nimmt häufig ein Buschklepper dem andern seine Beute ab, doch der Held schliesst sich nur gezwungen den Banditen an. Der Abenteurer des XVIII. Jahr-

hunderts ist im allgemeinen nur das Objekt von Ueberfällen.

Johann Hieronymus Lochners „Der in Glück und Unglück wohlversuchte Nürnberger oder Lebens Geschichte des Phronaret“ zeigt das Motiv in seiner typischen Verwendung.[4] Phronaret folgt einem Prinzen mit der Bagage. Unweit Strassburgs fallen im dicken Walde Strassenräuber über den Zug her, rauben die wohlbepackten Wagen aus und lassen Phronaret samt Fuhrleuten und Begleitern gefesselt liegen. Mit Mühe machen sie sich frei und setzen ihren Weg fort. Aehnlich wird Fieldings Joseph Andrews[5] von Räubern überfallen, seiner ganzen Habe beraubt und nackt liegen gelassen. Eine vorüberfahrende Postkutsche nimmt ihn glücklicherweise trotz des Sträubens einer darin anwesenden Dame auf. Gleich darauf fallen die Räuber über den Wagen her und berauben die sämtlichen Insassen desselben.

Natürlich wird das Motiv in der verschiedensten Weise variiert. Im „Don Sylvio“ rettet der Held[6] seinen zukünftigen Schwager, der einen Nebenbuhler trotz seiner Uebermacht überfallen hat, um Jacinte zu befreien. Hallers Usong rettet den von Beduinen angegriffenen Emir Hassan.[7] In Knigges „Reise nach Braunschweig“ wird Prévilliers von dem eifersüchtigen Fähndrich und seinen Genossen heimtückisch überfallen, trägt aber den Sieg davon.[8]

Zuweilen ist der Ueberfall zugleich eine Entführung. Eigentlich typisch ist aber nur der räuberische Ueberfall. Nicolais ewig unglücklicher Pastor wird auf der Postkutsche von Banditen überfallen, die den Postillon totschlagen. Betäubt und ausgeplündert bleibt er liegen.[9] Als er wieder zur Besinnung gekommen ist, trifft er einen Pietisten und setzt mit ihm seine Reise fort, um gleich darauf mit ihm zusammen ausgeraubt zu werden.[10] Hier hat natürlich Fielding eingewirkt. In „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ finden wir eine Beraubung, bei der treulos der Kutscher hilft.[11]

Man kann es im Roman immer schon voraus fühlen, wenn etwas derartiges kommt. Die Stille vor dem Sturm, ein ruhiges Glücksgefühl oder eine ausgelassene Fröhlichkeit — da erscheint der Räuber mit vorgehaltener Pistole. So finden wir den Ueberfall auch in den „Lehrjahren“.[12] Als die ganze Gesellschaft vergnügt Wilhelm und Laertes zusieht, die den Zweikampf für den „Hamlet“ einüben, fällt im Busche ein Schuss, Räuber stürzen über die Kutsche und das Gepäck her, beantworten jede Frage mit Musketenschüssen, hauen Wilhelm nieder, binden die Fuhrleute und plündern alles rein aus. Nur Philine gewinnt, zum grossen Missfallen ihrer Gefährten, den Anführer der Bande und rettet ihren Koffer.

Dass Goethe das Motiv des Ueberfalls geläufig war, beweist die Novelle „Sanct Joseph der Zweite“, die er in die „Wanderjahre“ einschob. Maria entfernt sich mit ihrem Gatten vom Wagen, worauf sie von Bewaffneten überfallen werden. Der Gatte wird, wie wir später hören, getötet; Maria bleibt ohnmächtig am Boden liegen, bis sie Joseph findet.[13] Zufälligerweise hat dieser Ueberfall einige Aehnlichkeit mit dem im „Don Sylvio“, da dort Jacinte während desselben ohnmächtig wird. Ebenso ist die Beraubung in den „Lehrjahren“ der im „Phronaret“ einigermassen ähnlich. Es liegt mir jedoch nichts ferner, als hier Einwirkungen Lochners und Wielands auf Goethe konstatieren zu wollen. Vielmehr glaube ich, dass der „Wilhelm Meister“ der allgemeinen Tradition folgt, ohne ein bestimmtes Vorbild zu haben. Dass ein Ueberfall vorkommt, ist hergebracht; die Art der Ausführung ist Goethes Eigentum. Das Muster aber, das Ellinger bei Scarron[14] für den Ueberfall gefunden zu haben glaubt, ist mit Gewalt herangezogen, und die Zusammenstellung ist einfach verkehrt.

Die Mutter der Caverne geht mit ihrem Gatten auf die Wanderschaft. In einem Flecken im Périgord werden sie von einem Haufen betrunkener Bauern, die auf der Jagd nach Zigeunern sind, überfallen, verwundet und zum Schlosse ge-

schleppt. Als der Schlossherr sieht, dass die dummen Bauern statt der Zigeuner blondhaarige Leute eingefangen haben, haut er mit dem Degen auf sie ein. Die Schauspieler behält er dann auf dem Schlosse.

Ist das ein räuberischer Ueberfall? Ellinger versteift sich darauf, dass auch in den „Lehrjahren“ ein Missverständnis vorliegt, da die Räuber eigentlich auf die Amazone und ihre Begleiter lauern. Als ob die Motive in dieser schattenhaften Abstraktion von einem Dichter auf den andern übergingen, ohne etwas von ihrer konkreten Ausführung mitzubringen! Es ist doch gewiss ein Unterschied, wenn die einen obrigkeitlich aufgegriffen werden, und die andern Banditen, die auf einen reichen Fang lauern, in die Hände fallen. Ebenso gesucht ist Ellingers Vergleichung der „zarten Bande“, die bei Goethe und Scarron, wie überall, die gute Gesellschaft und die Schauspielerinnen verbinden.

Die rohe Natur des Barons von Sigognac kann den Uebergang zu den sanften Empfindungen der Liebe für die Mutter der Caverne nicht ertragen. Er wird krank, und das Uebel verschlimmert sich jedesmal, wenn die Geliebte sich nähert. Das ergreift sie als einen schicklichen Vorwand, um endlich das Schloss verlassen zu können, wonach sie sich lange gesehnt hat.

Als Lothario im Duell verwundet worden ist[15], halten seine Freunde die aufregende Gegenwart Lydies für schädlich. Sie schaffen sie mit List und Gewalt gegen ihren Willen fort.

Ellinger findet hier eine Aehnlichkeit. Mir entgeht sie.

Wenn Ellinger zur Stütze seiner Ausführungen betont, dass bei Scarron alles Angeführte auf wenigen Seiten beisammen steht, so ist darauf zu erwidern, dass die Parallelen aus den verschiedensten Partien der „Lehrjahre“ zusammengesucht sind. Hat Goethe denn von 1777—1796 gerade diese Seiten im Kopfe gehabt?

Im Aufbau der „Lehrjahre“ spielt der Ueberfall eine wichtige Rolle. Wenn Düntzer sagt[16]: „Der Ueberfall auf

dem Wege fesselt ihn von neuem an die Schauspieler," so ist das nur halb richtig. Wilhelm ist mit der Truppe auf dem Wege[17] „nach einer kleinen, aber wohlhabenden Stadt." Wenn er sie glücklich erreichte, würde er wohl ewig mit Melina herumziehen und niemals aus dem kleinen Kreise herauskommen. So aber strandet er mit der Gesellschaft bei Serlo, wo ihm das Bühnenwesen von einer ganz andern Seite vor Augen tritt, und die Bekanntschaft mit Aurelie führt ihn in den Kreis Lotharios. Dazu kommt als eine leisere Anknüpfung die Erscheinung der Amazone. In Wahrheit entrückt ihn der Ueberfall bereits der Sphäre Melinas und Philines, so sehr er ihn auch an sie zu fesseln scheint.

Der Ueberfall der „Wanderjahre" hat mehr einen Stimmungswert. Joseph musste seine Maria auf romantischem Wege zu teil werden. Goethe erreichte diesen Zweck auf die einfachste Weise durch eine glückliche Verwendung des alten Motivs.

II. Die Entführung.

Zu den Requisiten des Abenteuerromans zählt ein Motiv, das modern scheint und wohl ewig modern bleiben wird: die Entführung. Im „Gil Blas" ist es sehr häufig, wie sich das bei einem Romane, der in Spanien spielt, von selbst versteht. Des Grieux entführt Manon Lescaut aus dem Gefängnisse, Carlson in Gellerts „Schwedischer Gräfin" Mariane aus dem Kloster; Hallers Usong rettet Ermete, die für den Fürsten von Anah entführte Tochter des Emirs Abuschir, aus den Händen der Räuber. In Knigges „Reise nach Braunschweig" entführt Dornbusch das Fräulein von Weissenbaum aus dem Kloster und heiratet es.[1] Der Verbindung entspriesst eine Tochter, die Prévillier aus dem Pensionat in Goslar entführt.[2]

Der bürgerliche Roman hat das Motiv der Entführung seit Richardsons „Clarissa" selbständig weitergebildet. Hier entflieht die Tochter, welche die Eltern zu einer Heirat

zwingen wollen, mit ihrem Liebhaber Lovelace, wird von ihm verführt und stirbt im Elende. Von der „Miss Sara Sampson" auf die Bühne und dann wieder in den Roman zurückgetragen, wird das Motiv immer wieder behandelt, zuweilen variiert. Im „Siegwart" sperren die Eltern nicht allein Mariane auf ihr Zimmer, wie es in der „Clarissa" geschieht, sondern sie stecken sie schliesslich ins Kloster, um ihren Trotz zu brechen. Ein Entführungsversuch Siegwarts misslingt. Dagegen wird in Sophie von Laroches „Fräulein von Sternheim"[3] die unglückliche Sophia schliesslich von dem ihrer überdrüssigen Verführer „in die schottischen Bleygebürge" geschleppt, in einen Turm geworfen und bei einem Haare ermordet. Solche Züge verraten deutlich die Herkunft aus dem Abenteuerroman.

Im allgemeinen nimmt im bürgerlichen Roman das Motiv eine Wendung dahin, dass die Entführung gegen den Willen des Mädchens in gewaltsamer Weise erfolgt. Sophie wird auf ihrer endlosen Reise von Memel nach Sachsen von ihrem angeblichen Bruder Traytor entführt, um dem General Tschernoy gebracht zu werden. Seine Kosaken schleppen sie zu Lande und zu Wasser so lange mit sich herum, bis der ehrliche Puff sie auf dem Haff einholt und befreit. Die Ausführung im einzelnen ist sehr ungeschickt[4], und die schönen Kupferstiche Chodowieckis sind mehr wert als die Geschichte. Ebenso entführt in „Sophiens Reise" Wenzel von Käseke Johanne, die Zofe seiner Mutter, mit Hilfe ihres gewissenlosen Vaters. Damit kommen wir in die Sphäre des Geniedramas, in die von Lenzs Soldatenkomödien. Nicolais Mariane[5] hat ebenfalls einen schurkischen Bruder, Rambold, der sie einem Obersten in die Hände zu liefern versucht.

Diese Entführung wider Willen, die der bürgerliche Roman ausgebildet hat, hinterlässt in den „Lehrjahren" ihre Spuren. Der übliche Apparat wird angewendet, als man Lothario von der Gegenwart Lydies befreit.[6] Man teilt ihr mit, Therese sei in der Nähe und wünsche sie zu sprechen.

Lydie fährt mit Wilhelm ab und hört im nächsten Dorfe, Therese sei bereits fort. Das wiederholt sich mehrfach. Von Ort zu Ort wird sie gelockt, und so folgt diese Entführung aus den Armen des Geliebten ganz der bewährten Methode, die Hermes und Nicolai ausgebildet haben. Mariane wird im „Nothanker“ [7] auf folgende Art zu dem Obersten gebracht: „Der Verwalter reisete also mit ihr fort, unter dem Vorwande, sie zu dem Herrn von D** zu bringen, und nahm ein Nachtlager auf einem der Güter des Obersten. In der Schenke war schon bestellt, dass sie nicht aufgenommen werden könnten, weil alles schon besetzt wäre. Der Verwalter fuhr also nach dem herrschaftlichen Hause, wo er den Aufseher zu kennen vorgab. Sie traten ab. Hier verliess er des Nachts heimlich Marianen, und den folgenden Morgen bekam sie unvermuthet den Obersten zu sehen.“

Ausser der Entfernung Lydies haben wir in den „Lehrjahren“ die Entführung der Kaufmannstochter durch Melina, die uns aber leider nicht beschrieben wird. Indessen glaube ich bei dem Rücktransport eine Einwirkung von „Manon Lescaut“ konstatieren zu können. Wilhelm trifft das unglückliche Pärchen von einem gewaffneten Haufen umgeben an [8], den er bald für ein Kommando Landmiliz erkennt: „Man betrachtete die armen Verirrten nicht ohne Mitleiden, die auf ein paar Bündel Stroh bei einander sassen, sich zärtlich anblickten und die Umstehenden kaum zu bemerken schienen.“ In einer ganz ähnlichen Situation treffen wir den Ritter Des Grieux an, als er sich mit seiner Geliebten deportieren lässt. Allerdings reitet er frei nebenher; dafür trägt seine Geliebte die Ketten, die bei Goethe Melina zu schleppen hat. In Prévost d'Exiles' Roman wird uns Manons Zustand folgendermassen geschildert [9]: „Stellen Sie sich meine arme Maitresse mit einer Kette um den Leib vor, wie sie auf einigen Schütten Stroh sitzt und ihr Haupt voller Mattigkeit an die eine Seite des Wagens lehnet.“ Dabei benimmt sich Manon derart, dass ihr Anblick [10] „Ehrfurcht und Mitleiden einflösst“.

Nur das Bild hat Aehnlichkeit; die Umstände sind ganz verschieden. Aber gerade Situationsbilder wirken auf die Phantasie eines Dichters wie Goethe und kehren wieder, wenn er sie braucht. Da der weitere Verlauf des Romans keine Einwirkungen von „Manon Lescaut“ mehr aufweist, würde ich auf diese Uebereinstimmung kein Gewicht legen, wäre es nicht auffällig, wie stark Madame Melina an einer Erscheinung beteiligt ist, die wir unten als das Absinken der Charaktere kennen lernen werden. Das wäre aber leicht erklärt, wenn dem Dichter gerade nur bei dieser Situation das Bild der liebenswürdigen Manon vor die Seele trat.

III. Kindervertauschung und Blutschande.

Zu den beliebtesten Motiven des Abenteuerromans gehört die Erkennung der Abstammung einzelner Personen und die Blutschande. Im „Gil Blas“ treffen wir das vor die Hausthüre gelegte Kind an, das sich als Sohn eines vornehmen Mannes entpuppt; Olivarez lässt seinen natürlichen Sohn aufsuchen, um ihn zu seinem Erben zu machen; ein andermal befreit ein Edelmann einen Sklaven, der ihn voller Freude als seinen in seiner Abwesenheit geborenen Sohn erkennt. Ausserdem hat Lesage im „Gil Blas“ die Geschichte der Ninon Lenclos an den Hof von Spanien verlegt. Ein junger Mann erkennt mit Entsetzen in seiner 75jährigen Angebeteten, die ihm ihre Gunst versagt, seine Mutter und tötet sich selbst.

In Wielands „Don Sylvio“ wird die Schwester des Helden als fünfjähriges Mädchen von Zigeunern gestohlen.[1] Sie lernt zur Biscayertrommel tanzen, Zither und Theorbe spielen und mit Gesang begleiten, geht dann zur Bühne und macht auf dem Theater zu Grenada als Donna Jacinte Aufsehen. Don Fernando entführt sie, aber Don Eugenio und Don Sylvio befreien sie, die alte Zigeunerin, die sie gestohlen hat, tritt wieder auf, und die Erkennung erfolgt durch eine kleine

goldene Kette mit einem Kreuz.[2] Ebenso wird im „Agathon“ Psyche als kleines Mädchen von „einigen Bösewichtern“ gestohlen und an eine Priesterin zu Delphi verkauft, um dann nach den wunderbarsten Schicksalen in die Hände ihrer Amme Klonarion zu fallen, die sie an der Aehnlichkeit mit ihrer Mutter Musarion, „besonders aus einem kleinen Maale, welches sie unter der linken Brust hatte“, erkennt. Aber es ist noch ein weiteres Zeichen vorhanden[3]: „Ein Halsgeschmeide, woran ein kleines Bildnis ihrer Mutter hing, und womit die junge Psyche allezeit geschmückt zu sein pflegte, wurde zugleich mit ihr verkauft und diente in der Folge zur Bestätigung, dass sie wirklich die verlorne Tochter des Stratonikus sei.“ Es lässt sich schwer entscheiden, ob Wieland hier vom griechischen Roman, der antiken Tragödie, der römischen Komödie abhängig ist, die alle die ἀναγνώρισις gern verwenden, oder ob er sich an den zeitgenössischen Roman hielt.

Im „Joseph Andrews“ erkennen sich durch die Erzählung des irischen Tabuletkrämers Fanny und Joseph, die sich zärtlich lieben, als Geschwister.[4] Sie haben also nahe vor der Blutschande gestanden. Aber der Schreck geht vorüber. Auch Joseph ist untergeschoben. Man erkennt ihn an einer Erdbeere auf der Brust als Joseph Wilson, und er kann seine Fanny ruhig heiraten. Bei Hermes werden im Findelhause zu Danzig unter den sonderbarsten Bedingungen Kinder eingeliefert,[5] und die langsam reisende Sophie, die sich schliesslich als Sophie Albertine von Hohen* entpuppt, kommt vorübergehend in Gefahr, in Herrn Selten, den das Zimmerverwechslungsmotiv ihr nahe gebracht hat, ihren Bruder erblicken zu müssen, sodass auch hier die Blutschande im Hintergrunde steht. In Klingers „Geschichte Giafars des Barmeciden“, die auf den Spuren von Meissners „Giafar und Abassa“ geht, vermählt der Chalif Haroun seine von ihm unbrüderlich geliebte Schwester Abassa mit Giafar unter der Bedingung, dass sie niemals in die Rechte der Ehegatten treten,

und nimmt grausame Rache an ihnen, als sie das Gebot verletzen. Mit diesem orientalischen Dialogroman nähern wir uns der Sphäre des „Nathan“, der sonderbar abbricht mit der Erkenntnis, dass die Liebenden Geschwister sind, wohl im Anschlusse an die Erkennung Agathons und Psyches, die aber weit weniger überrascht. In der „Reise nach Braunschweig“ finden wir eine halbsatirische Verkehrung des Motivs ins Marottenhafte. Als Dornbusch nach Indien reist, übergiebt er seine kleine Tochter seinem Bruder und lässt sie in dem Glauben aufziehen, er sei tot; denn er will sie dereinst durch seine Rückkehr erfreulich überraschen.[6] Er kehrt rechtzeitig zurück, um sie ihrem Geliebten Prévillier, seinem Pflegesohne, in die Arme führen zu können. Ueber diese schlecht motivierten Verwicklungen stülpt Knigge den Satz[7]: „Ich bitte Sie, mir einen deutschen oder andern Roman zu nennen, in welchem nicht viel unglaublichere Begebenheiten vorkämen.“

In Nicolais „Sebaldus Nothanker“ wird der schurkische Rambold, den Mariane trotz seiner Liebesbeteuerungen immer gehasst hat, schliesslich als ihr Bruder erkannt. Also haben wir hier den Namen Mariane im Konflikte der Geschwisterliebe. Das weist bedeutungsvoll auf Goethes „Geschwister“ hin. Zum ersten Male finden wir eine Mariane, die ihren Bruder sträflich liebt, bei Gellert in der „Schwedischen Gräfin.“ Diesem Vorbilde scheint Goethe in den „Lehrjahren“[8] gefolgt zu sein.

Carlson und Mariane stehen in demselben Verhältnisse wie Augustin und Sperata. Aber wenn Gellerts Carlson seine Mariane aus dem Kloster entführt, so lädt Goethe die Hauptschuld auf den Mann ab, und lässt Augustin durch sein Verhältnis zu Sperata das Klostergelübde brechen. Ebenso verharrt bei Gellert das Liebespaar starrsinnig in der Schuld, während Goethe feinfühlig Sperata mit der Entdeckung verschont. Nur der Harfner erfährt sie und widerstrebt ihr in wildem Trotz. Gellert sagt[9]: „Er erwies, dass ihre Ehe vor

Gott erlaubt wäre, wenn sie auch die Welt verdamme." Diese trockene Bemerkung quillt bei Goethe zu einer tragisch erschütternden Apologie der Leidenschaft auf, die an die herrlichsten Reden der attischen Tragödie gemahnt, aus der das Motiv stammt. Aber Goethe hat die schattenhafte Ausgestaltung des Moralphilosophen vorgeschwebt, das beweist der Selbstmord der beiden Figuren, die aus dem Kloster stammen. Nachdem Mariane zwei Adern geschlagen sind, öffnet sie in der Nacht den Verband und verblutet. Augustin versucht sich den Hals abzuschneiden, aber man verbindet ihn wieder: „Den andern Morgen fand man Augustinen tot in seinem Bette; er hatte die Aufmerksamkeit seiner Wächter durch eine scheinbare Ruhe betrogen, den Verband still aufgelöst und sich verblutet."

Der Kinderraub der Zigeuner ist durch die Entführung Mignons mit dem Motive der Blutschande verbunden. Augustin und Mignon bilden eine Gruppe, die an Ossian und Malwina erinnert. Gegenüber den vielfachen Erlebnissen, die auf die Ausgestaltung dieses Motivs eingewirkt haben, ist seine ursprüngliche litterarische Herkunft zu betonen. Die Erkennung erfolgt erst nach dem Tode Mignons, und an die Stelle des Muttermals tritt ein heiliges Zeichen: „Das Bild des Gekreuzigten, das auf ihren zarten Armen mit vielen hundert Punkten sehr zierlich abgebildet war."

Mignon und der Harfner sind im Gefüge des Romans sehr wichtig, da sie zur Einschaltung der Lieder Gelegenheit geben. Weniger fällt es ins Gewicht, dass sie durch ihre Verwandtschaft mit dem Marchese ebenfalls in den Kreis der Gesellschaft des Turmes gehören. Aber diese romantischen Figuren, die aus einer andern Welt, einem andern Zeitalter zu sein scheinen, als die übrigen Personen,[19] und es ihrer litterarischen Abstammung nach auch sind, führen vor allen Dingen zu einer Verschmelzung der poetischen Elemente des Abenteuerromans mit dem Gegenwartsroman, die für die Romantiker und ihre Nachfolger auf lange Zeit hinaus vorbildlich gewesen ist.

Weniger wertvoll sind einige Spielereien mit der Abkunft, die in den letzten Büchern der „Lehrjahre“ ebenfalls unter dem Einflusse des Abenteuerromans hervortreten. Auch Therese und Lothario stehen nahe vor der Blutschande. Vor ihrer Verbindung stellt sich heraus, dass Lothario einst Frau von St. Alban, Thereses Mutter, geliebt hat. Aber es geht hier ähnlich wie im „Joseph Andrews“, Therese ist wieder ein untergeschobenes Kind. Dadurch wird die Heirat zwar zu einer Mesalliance, aber diese war seit Hermes im Roman an der Tagesordnung.

In Felix zieht Wilhelm, ohne es zu wissen, seinen eigenen Sohn gross, wie der Einsiedler im „Simplicissimus.“ Ausserdem entpuppt sich der blonde Friedrich als Natalies Bruder. Inwiefern Goethe hier durch allmähliche Enthüllung die Spannung zu erhalten und zu steigern weiss, wird noch näher zu betrachten sein.

IV. Geringere Nachklänge.

Keine grosse Rolle spielt bei Goethe der Krieg. Er bringt nur mehr Bewegtheit in das Ganze und giebt Gelegenheit zum Auftreten neuer Personen. Ganz anders ist es bei Gellert, der uns über russische Schlachtfelder bis nach Sibirien führt, oder in „Sophiens Reise“, die den Siebenjährigen Krieg auf abenteuerliche Motive hin ausbeutet. In den „Wahlverwandtschaften“ zieht Eduard wirklich in den Krieg, in den „Lehrjahren“ haben wir nur den Rest einer Werbescene.

Im „Sebaldus Nothanker“ spielen die holländischen Werber, vor denen auch sonst vielfach gewarnt wird, eine grosse Rolle. Wir hören[1]: „Insonderheit giebt es böse Leute, die man Seelenverkäufer nennet, welche die unerfahrnen Fremden, besonders Deutsche, mit List in ihre Häuser locken, um sie nach Ostindien in ein unbeschreibliches Elend zu verkaufen.“ Einem solchen Menschen fällt der Pastor in die

Hände und kommt erst nach schauderhaften Misshandlungen und Quälereien von ihm wieder los. In Hippels „Lebensläufen“[2] wird eine Werbegeschichte erzählt. Sie zeigt einen Offizier, der einen Mann, der ihn vom Tode des Ertrinkens gerettet hat, bewirtet und ihm beim Festmahle die rote Binde aufschwatzt. In ähnlicher Weise glaubt Wilhelm den Schlüssel für die rätselhafte Umarmung des fremden Offiziers in den Erzählungen seiner Kameraden zu finden[3]: „Der eine besonders, der eine zeitlang auf Werbung gestanden, wusste sich nicht genug, die List und Thätigkeit seines Hauptmanns zu rühmen, der alle Arten von Menschen an sich zu ziehen, und jeden nach seiner Art zu überlisten verstand. Umständlich erzählte er, wie junge Leute von gutem Hause und sorgfältiger Erziehung durch allerlei Vorspiegelungen einer anständigen Versorgung betrogen worden, und lachte herzlich über die Gimpel.“

Die sonstigen Reste des Abenteuerromans sind ganz unbedeutend. Die Verkleidungsscene, in der Wilhelm den Grafen erschreckt, das ernsthafte Duell Lotharios und das scherzhafte Friedrichs zeigen Motive, die nicht dem Abenteuerroman allein eigentümlich sind und wohl kaum auf ihn zurückführen. Wenn Wilhelm einmal Philinens Pantöffelchen, ein andermal sie selbst auf seinem Zimmer findet, so erinnert die äussere Anlage dieser Scenen an das bei Fielding, Hermes und Knigge sehr häufig verwendete Zimmerverwechslungsmotiv, das wir bei Goethe sonst nicht antreffen.

§ 6.

Geheimnisvolle Andeutungen.

Bis zu einem gewissen Grade sind die Motive des Abenteuerromans daran schuld, dass fast alle Romane des achtzehnten Jahrhunderts, die überhaupt ein kompliziertere Gefüge haben, in einen rätselschaffenden und einen rätsellösenden Teil zer-

fallen. So fällt in den ersten Teil von Wielands „Don Sylvio“ der Diebstahl Jacintes und die Auffindung des Bildnisses der vermeintlichen Fee. Don Sylvio begiebt sich auf die Suche nach der Unbekannten, um im zweiten Teile sie und seine Schwester zu finden und zu erkennen. Da hier immer etwas Dunkles, Unaufgeklärtes im Hintergrunde liegt, ergiebt sich eine bequeme Art, durch Andeutungen der Lösung des Rätsels die Neugierde des Lesers immer aufs neue zu reizen, ähnlich wie das bei der Einführung der Personen durch Erwähnung der Fall ist. Der vordeutende Stil greift schliesslich auch auf Romane über, in denen gar kein Geheimnis vorhanden ist, und es entwickelt sich die Gewohnheit, überhaupt auf das Kommende anzuspielen, überhaupt von Personen und Ereignissen zu reden, die erst späterhin eine Rolle spielen.

Wieland ist im „Agathon“ nicht gerade sehr geschickt mit der Einstreuung von Andeutungen über die Abstammung Agathons und Psyches. Als der Held in den Netzen Danaes gefangen ist, erinnert ihn ein Traum an seine Jugendgeliebte und weckt sein schlummerndes Gewissen.[1] Doch er tröstet sich mit dem Gedanken, „dass seine Verbindung mit Psyche mehr die Liebe eines Bruders zu seiner Schwester, eine blosse Liebe der Seelen, als dasjenige gewesen sei, was im eigentlichen Sinn Liebe genannt werden sollte.“ Um uns aber diesen Gedanken, der Agathon in Smyrna zum ersten Mal gekommen ist, recht einzuprägen, wiederholt ihn Wieland da, wo er nicht hingehört, in Agathons Icherzählung. Wir hören hier nicht allein, dass Agathon vor Auffindung seines Vaters von der Pythia rätselhafte Andeutungen über seine Abstammung empfangen hat,[2] sondern er will auch seine neueste Idee bereits in Delphi mit Psyche erwogen haben[3]: „Oft waren wir enthusiastisch genug, die Vermutung, oder vielmehr die blosse Möglichkeit, einander so nahe verwandt zu sein, als wir es wünschten, für die Stimme der Natur zu halten, zumal da eine wirkliche oder eingebildete Aehnlichkeit unserer Gesichtszüge diesen Wahn zu rechtfertigen schien.“

Hier ist der Dichter deutlich genug geworden. Wir wissen genug, wenn wir hören, dass die Geburt eines Mädchens der Mutter Agathons das Leben gekostet hat.[4] In Tarent folgt dann das Wiedersehen der Geschwister.[5]

Schon Wieland flicht geheimnisvolle Andeutungen ein, denen keine Erfüllung nachfolgt. Auf der Fahrt nach Syrakus, wo seiner nur Enttäuschungen harren, versetzt sich Agathon in Gedanken mit seiner Psyche nach Delphi[6]: „Eine süsse weissagende Hoffnung breitete sich durch seine ganze Seele aus. Es war ihm, als ob eine geheime Stimme ihm zulisple, dass er sie in Sicilien finden werde.“ Hätte Wieland auch sonst solche Ahnungen, die nicht wie Meilenzeiger direkt auf ein bevorstehendes Ereignis hinweisen, so würden auch die erfüllten Andeutungen weniger plump scheinen und geheimnisvoller wirken.

Das Gefüge des „Werther“ ist nicht kompliziert genug, um eine häufige Anwendung solcher Andeutungen zu gestatten. Sie treten daher nur für das Hauptereignis auf. Schon im ersten Teile sehen wir Werther, als er mit Albert über die rechte Vorsicht im Gebrauche von Schusswaffen redet, „mit einer auffahrenden Gebärde die Mündung der Pistole über's rechte Auge an die Stirn drücken“ und hören ihn in langer Rede die Berechtigung des Selbstmordes verteidigen.[7] Sicher beruht es nicht auf Zufall, wenn wir fast mit Homerischer Wiederholung der Worte später hören[8]: „Ueber dem rechten Auge hatte er sich durch den Kopf geschossen, das Blut war herausgetrieben.“

In den „Lehrjahren“ tauchen zunächst einige dunkle Andeutungen über Friedrichs Herkunft auf. Der Stallmeister fragt darnach, und Friedrich erzählt[9] „ein Märchen, dass er schon oft wiederholt hatte, und mit dem wir ein andermal unsere Leser bekannt zu machen gedenken.“ Das bleibt für lange Zeit alles, was wir wissen. Erst nachdem Wilhelm Mariane bei Philine gesehen zu haben glaubt, meint Laertes sehr richtig, es sei Friedrich gewesen, und fügt hinzu[10]:

„Der Junge ist von gutem Hause, ich weiss es recht wohl; er ist unsinnig in das Mädchen verliebt, und hat wahrscheinlich seinen Verwandten soviel Geld abgelockt, dass er wieder eine Zeitlang mit ihr leben kann.“ Als Natalie dann erzählt,[11] sie habe einen vagabundierenden Bruder Friedrich, ist das Rätsel freilich gelöst, und es wird Zeit, dass er wieder auftritt.[12]

Goethe hat sich hier einen Fehler im Aufbau zu Schulden kommen lassen, der auch Schillers prüfendem Blicke entgangen zu sein scheint. Natalie tröstet sich über Friedrichs Leben mit dem Gedanken: „Dass der Abbé, und überhaupt die Gesellschaft meines Bruders, jederzeit unterrichtet sind, wo er sich aufhält, und was er treibt.“ Auch Jarno, den Wilhelm zu seinem Erstaunen auf dem Schlosse findet,[13] gehört der Gesellschaft an, die Friedrich überwacht. Da ist es doch sonderbar, dass Wilhelm eingreifen muss, als Friedrich auf Befehl des Grafen gestäupt werden soll.[14] Jarno kümmert sich überhaupt nicht darum, und Friedrich scheint seinen Schwager — denn das ist der Graf — auch nicht zu kennen.

Die mysteriöse Gesellschaft, die ohne eigentlichen Grund sich das Recht nimmt, Wilhelm auf seinem Lebenspfade zu leiten, fordert die meisten geheimnisvollen Andeutungen. Zuerst kommt der Unbekannte, der mit Wilhelm über den Wert einer bewussten Führung des Lebens spricht,[15] dann macht der „Landgeistliche“, der sich später als der Abbé zu erkennen giebt, die lustige Wasserfahrt mit.[16] Auf dem Schlosse fängt Jarno an, Wilhelm zu bevormunden, und die seltsame Umarmung des fremden Offiziers stürzt uns in neue Zweifel.[17] Als Wilhelm geheimnisvoller Beistand für seine Hamletvorstellung verhiessen wird,[18] muss sich der Verdacht regen, dass Serlo der Gesellschaft angehört, wogegen aber der Schleier mit der schwer zu deutenden Warnung spricht.[19] Die Aufführung glückt eigentlich nur durch das Eingreifen des Abbé;[20] denn dieser „oder sein Zwillingsbruder“, von dem wir überhaupt nichts weiter hören, hat den Geist gespielt.[21]

Nach allen diesen Andeutungen und Eröffnungen führt der reine Zufall Wilhelm auf das Schloss, wo er die Gesellschaft beisammen findet und die feierliche Versicherung erhält,[22] dass seine „Lehrjahre" vorüber sind.

Bevor Wilhelm Marianes Untreue entdeckt, sieht er im Traume sie mit einem andern, der sie ihm entführt.[24] Sie verschwindet aus dem Romane, als er sich von ihr abwendet. Die Verwechslung mit Friedrich lässt noch einmal die trügerische Hoffnung eines Wiedersehens auftauchen,[25] aber schon bald darauf zeigt Wilhelms Traum ihre Vereinigung mit seinem toten Vater.[26] Trübe Ahnungen überfallen ihn auf seinem Wege nach der Stadt[27]: „Arme Mariane! was werde ich noch von dir erfahren müssen?" Seiner wartet Barbara mit der Botschaft von ihrem Tode.

Bei Felix hören wir zunächst die falsche Nachricht, er sei ein Kind Lotharios und Aurelies.[28] Als Wilhelm Lothario auffordert, sich um das Kind zu bekümmern, erfährt er zu seinem Erstaunen, dass ein altes Weib Felix, dessen Abkunft unbekannt ist, zu Aurelie gebracht hat.[29] Diese Alte ist Barbara, die nun Wilhelm versichert, Felix sei sein Sohn. Aber Madame Melina erzählt, Barbara habe Aurelie vorgelogen, Felix sei Lotharios Sohn von einer andern Geliebten.[30] So sieht sich Wilhelm neuen Zweifeln preisgegeben, bis der Abbé im Namen der Gesellschaft Barbaras Botschaft bestätigt.[31] Von wannen ihm diese Wissenschaft kommt, erfahren wir freilich nicht. Ebenso wenig erhalten wir Aufklärung darüber, woher Jarno weiss,[32] dass Wilhelm als Bote Aurelies eine Rede an Lothario halten will. Goethe hat eben nicht auf jede Andeutung eines Geheimnisses die Enthüllung folgen lassen, so wenig wie alle Ahnungen der Personen in Erfüllung gehen. Vieles hat Goethe absichtlich dunkel gelassen, um die Andeutungen nicht in direkte Hinweise zu verwandeln. Wenn der Leser mit Sicherheit auf das Folgende schliessen kann, dann stellt der Dichter ein Programm der Fortsetzung auf, statt geheimnisvoll zu wirken. Goethe hat

sich vor dieser Klippe gehütet, wie eine auf Schillers Vorschlag erfolgte Einschaltung zeigt. Schiller nahm an Wilhelms Verheiratung am Schlusse Anstoss und schrieb an Goethe[33]: „Wie, wenn der Graf, der Ceremonienmeister des Romans, ihn durch sein achtungsvolles Betragen und durch eine gewisse Art der Behandlung, die ich Ihnen nicht näher zu bezeichnen brauche, ihn auf einmal aus seinem Stande heraus in einen höheren stellte, und ihm dadurch auf gewisse Art den noch fehlenden Adel erteilte. Gewiss, wenn selbst der Graf ihn distinguirte, so wäre das Werk gethan.“ Goethe hat daraufhin den Grafen ohne jede Begründung die seltsame Vermutung äussern lassen,[34] dass in Wilhelms Adern englisches Blut fliesse, und er vom Adel sei.

Da Mignon und der Harfner sich in ihren Liedern auf ihre früheren Erlebnisse beziehen, fallen hier die in Prosa gegebenen Andeutungen weniger ins Gewicht.[35] Mit Ausnahme des Gesanges, der Mignons Verklärung vorausgeht, berühren die Lieder jedoch nicht ihre Schicksale innerhalb des Romans. Seltsam erscheint Mignons Versuch, Wilhelm die Hand wegzuziehen, als er Serlos Kontrakt unterschreibt.[36] Ausser ihrem allgemeinen Widerwillen gegen die „Bretter“ fühlt sie offenbar, dass Wilhelm sich auf einem falschen Wege befindet. Ganz geheimnisvoll ist der nächtliche Besuch, den Wilhelm im Schlafe umarmt.[37] Da Philines Pantöffelchen etwas Derartiges angekündigt haben, raten wir zunächst auf sie.[38] Aber der Umstand, dass Mignon seit jener Nacht ganz und gar verwandelt ist, stürzt uns in neue Zweifel.[39] Schliesslich hören wir, dass Mignon allerdings die Absicht hatte, zu Wilhelm zu eilen, aber sehen musste, wie ihr eine Nebenbuhlerin zuvorkam, und infolge dessen einen Krampfanfall erlitt.[40] Erst Friedrich erzählt uns,[41] dass Philine der liebenswürdige Gast gewesen ist.

Wilhelms Verhältnis zur Gräfin wird in demselben Stile geschildert. Als der Graf die Schauspieler besichtigt, wird Wilhelm von Philine heruntergeholt[42]: „Er trat ins Zimmer,

und seine Augen begegneten sogleich den Augen der Gräfin, die auf ihn gerichtet waren." Wir ahnen, dass sich eine Neigung zwischen beiden entwickeln wird. Ebenso geheimnisvoll wie die erste Begegnung ist die Trennung. Die Gräfin reisst sich von ihm los, und er eilt fassungslos auf sein Zimmer[43]: „Die Unglücklichen! Welche sonderbare Warnung des Zufalls oder der Schickung riss sie auseinander?" Mit dieser Frage schliesst Goethe ein Buch, und die Antwort erfolgt erst viel später,[44] als Wilhelm sich bei dem Geistlichen aufhält, dem er den Harfner anvertraut hat.

Ganz vom Schleier des Geheimnisses ist die Amazone bedeckt, die nach dem Ueberfalle hilfreich mit ihrem Oheim erscheint, um dann spurlos zu verschwinden.[45] Sie will merkwürdigerweise von Wilhelm nicht gekannt sein. Der Jäger, den sie zurücklässt, giebt einen falschen Namen an.[46] Doch Wilhelm kann sie nicht vergessen, wachend und träumend sieht er sie vor sich.[47] Als er zu Therese fahren soll, giebt ihm Jarno eine versteckte Andeutung[48]: „Ich möchte sie eine wahre Amazone nennen, wenn andere nur als artige Hermaphroditen in dieser zweideutigen Kleidung herumgehen." Aber Wilhelm und die Leser werden enttäuscht. Therese ist nicht die Amazone, sondern ein ganz anders geartetes Wesen, und ihr Auftreten bringt nicht die Lösung des alten Rätsels, sondern ein neues; denn auch über ihrer Geburt ruht ein Dunkel, das erst nach und nach gelichtet wird.[49] Von Zweifeln gepeinigt, glaubt sich Wilhelm schliesslich mit einem sonderbaren Fatalismus durch die vortrefflichen Eigenschaften Lotharios bedroht[50]: „Wenn Du dereinst Deine Amazone wieder antriffst, diese Gestalt aller Gestalten, Du findest sie, trotz aller Deiner Hoffnungen und Träume, zu Deiner Beschämung und Demütigung doch noch am Ende — als seine Braut." Noch einmal täuschen wir uns mit ihm. Er verwechselt Natalie und die Gräfin, bis es ihm endlich während der Fahrt zu ihr klar wird[51]: „Nun löst sich das Rätsel: Lothario hat zwei Schwestern." Er findet in Natalie seine

Amazone und erfährt, dass der alte Oheim, in dessen Begleitung er sie zuerst gesehen hat, zugleich der Verwandte der „Schönen Seele“ und der Käufer der Kunstsammlung seines Grossvaters ist.[52]

In dieser allmählichen Enthüllung spielt die Instrumententasche des jungen Arztes eine gewisse Rolle. Als Lothario verbunden wird, bringt sie Wilhelm zunächst auf die Vermutung,[53] er sei Natalie nahe; denn er glaubt, in ihr die Tasche des Chirurgen zu erkennen, der ihn nach dem Ueberfalle verband. Der junge Arzt behauptet zwar, er habe sie auf einer Auktion gekauft, aber Jarno versichert, es gehe ihm kein wahres Wort aus dem Munde. So kann Wilhelm diese Spur nicht weiter verfolgen und hört erst nach geschehener Entdeckung von der Amazone[54]: „Er hat sie von seinem Vater, der sie damals im Walde verband.“ Wilhelm bringt die Tasche in seinen Besitz und bewahrt sie mit abergläubischer Verehrung.

Mit der gewollten Unklarheit darf nicht die ungewollte verwechselt werden, die im letzten Buche der „Lehrjahre“ vorhanden ist. Die komplizierte Entwicklung des Verhältnisses von Natalie und Therese zu Lothario und Wilhelm ist offenbar nur skizziert und ermangelt der wirklichen Ausgestaltung. Dass Wilhelm zeitweilig nicht weiss, ob er Natalie oder Therese liebt, lässt uns der Dichter mehr ahnen, als dass er auf diesen interessanten Punkt, auf die „Verwirrung des Gefühls“, die Erklärung des raschen Wechsels von Verlöbnis und Trennung, den wir hier finden, gründete.[55] Als Lothario seine Werbung um Therese aufgiebt, weil er zu ihrer Mutter in einem unerlaubten Verhältnisse gestanden zu haben glaubt, wird sie für Wilhelm frei, ohne dass irgendwie hervorgehoben wird, dass hierin auch für ihn etwas Abstossendes liegen muss.[56] Man merkt es den letzten Büchern an, dass Goethe rasch zum Schlusse eilte und etwas flüchtig in der Ausführung war.

Das Verfahren Goethes, immer mit Bezug auf das

Folgende zu schreiben, hat niemand klarer durchschaut und mehr bewundert als Schiller. Er schreibt an Goethe[57]: „Die Unart des kleinen Felix, aus der Flasche zu trinken, die nachher einen so wichtigen Erfolg herbeiführt, gehört auch zu den glücklichsten Ideen des Plans. Es giebt mehrere dieser Art im Roman, die insgesammt sehr schön erfunden sind. Sie knüpfen auf eine so simple und naturgemässe Art das Gleichgültige an das Bedeutende und umgekehrt, und verschmelzen die Notwendigkeit mit dem Zufall."

In Felix's Unart liegt allerdings noch keine Andeutung künftiger Ereignisse. Die Stelle sucht nicht unsere Erwartung zu spannen, sondern nur zu verhüten, dass die kommenden Ereignisse uns überraschen; denn die vorausgeschickte Stelle fällt erst beim Eintritte der Ereignisse auf. Auch hier rechnet der Dichter mit der gespannten Aufmerksamkeit des Lesers, auch hier erzählt er im Hinblick auf das Nachfolgende, aber uns eröffnet er nicht den Ausblick darauf. Der vorbereitende Stil ist demnach von dem vordeutenden zu scheiden.

Von diesem macht Goethe stark in der Rahmenerzählung der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" Gebrauch. Als man gerade Geistergeschichten erzählt und von Vorbedeutungen spricht, springt plötzlich die gewölbte Decke des Schreibtisches mit einem sehr starken Knall.[58] Gleich darauf sieht man am Himmel einen starken Feuerschein, und Fritz stellt fest, dass der Brand auf dem Gute der Tante ist, die einen Schreibtisch besitzt, der wohl der „Zwillingsbruder" von diesem genannt werden darf. Fritz reitet hin und kann, als er zurückkehrt, mit Befriedigung verkünden[59]: „dass der Schreibtisch zu eben der Stunde dort verbrannt sei, da der ihrige hier so heftige Sprünge bekommen hatte." Hier haben wir die Erfüllung innerhalb der Geschichte. Als aber Fritz von dem Talisman der Familie erzählt, dessen Dasein immer nur dem ältesten Sohne bekannt ist, bleibt diese Andeutung,



die er mit[60]: „Ich habe wohl schon zu viel gesagt," abbricht, in der Luft stehen. Hier war wohl noch eine weitere Ausführung beabsichtigt, die dann unterblieb.

In den „Wahlverwandtschaften" greift der vorbereitende Stil schon weit um sich. Bereits bei Einrichtung des Hauses hören wir, dass man sich auf Unglücksfälle gefasst macht, die sich erst viel später ereignen[61]: „So wurde alles, was zur Rettung der Ertrunkenen nöthig sein möchte, um so mehr angeschafft, als bei der Nähe so mancher Teiche, Gewässer und Wasserwerke, öfters ein und der andere Unfall dieser Art vorkam." Goethe baut hier die Ereignisse nicht nur aufeinander auf, sondern parallelisiert sie auch und stimmt sie gegeneinander ab. Inwiefern dies auch für die der Anschauung gebotenen Bilder gilt, wird später näher ins Auge zu fassen sein.

Aber wir finden in den „Wahlverwandtschaften" auch mystische Andeutungen. Vergebens erschöpft Charlotte alle Vernunftgründe, um Eduard von der Herberufung seines Freundes abzubringen, und führt schliesslich ihr Gefühl ins Gefecht: Eine Ahnung weissagt ihr nichts Gutes.[62] Als Eduard dem nicht viel Gewicht beimisst, versucht Charlotte die Ahnung rationalistisch als einen Analogieschluss zu erklären: „Es sind meistenteils unbewusste Erinnerungen glücklicher und unglücklicher Folgen, die wir an eigenen oder fremden Handlungen erlebt haben." Gleich darauf stellt wieder Charlotte diese dunklen Gefühle über die vernünftige Ueberlegung: „Das Bewusstsein ist keine hinlängliche Waffe, ja manchmal eine gefährliche, für den der sie führt." Dann bringt uns das in mehr als einer Hinsicht wichtige Gespräch über chemische Verwandtschaft wieder einige Hinweise auf den wahrscheinlichen Verlauf der nachfolgenden Ereignisse,[63] ebenso das Auffangen des Glases beim Baufeste.[64] Eine direkte Prophezeiung spricht Mittler aus, als er hört, dass der Graf und die Baronesse kommen, deren zerrüttete Familienverhältnisse ihm bekannt sind[65]: „Nehmt euch in Acht: sie

bringen nichts als Unheil! Ihr Wesen ist wie ein Sauerteig, der seine Ansteckung fortpflanzt."

In den „Wanderjahren" tritt das System der vordeutenden Bemerkungen offen zu Tage. In dem Gespräche Wilhelms und Jarnos vor dem Kohlenmeiler sehen wir Wilhelm ein Etwas, „das halb wie eine Brieftasche, halb wie ein Besteck aussah," aus der Tasche ziehen. Er trägt es wie einen Fetisch bei sich und glaubt von seinem Besitze sein Schicksal abhängig. Nachdem unsere Neugierde einigermassen gereizt worden ist, fährt Goethe parabatisch fort: „Was es aber gewesen, dürfen wir an dieser Stelle dem Leser noch nicht vertrauen." Nur soviel verrät er, dass Jarno und Wilhelm sich in ihrer Unterredung über den mystischen Gegenstand dahin einigen,[66] dass Wilhelm sich „einem gewissen besondern Geschäft, einer ganz eigentlich nützlichen Kunst" widme. Diese Kunst ist die Chirurgie, und das Besteck ist die uns aus den „Lehrjahren" wohlbekannte Tasche des Arztes, wie wir erfahren,[67] als Wilhelms medizinische Ausbildung abgeschlossen ist.

Aehnlich hören wir einmal ganz beiläufig, dass Fitz mit einem Manne gesprochen hat, der den Eindruck eines Schatzgräbers machte.[68] Wir müssen hieran zurückdenken, wenn Hersilie in Fitz's Jäckchen den Schlüssel zu dem Kästchen entdeckt,[69] das Felix gefunden hat.

Auch den Traum finden wir hier in ähnlicher Verwendung wie in den „Lehrjahren". Wilhelm träumt von Makaries Verklärung unter den Gestirnen, noch ehe er von ihren seltsamen Eigenschaften etwas erfahren hat, wenn er auch durch einige Andeutungen dazu vorbereitet ist.[70] In den pädagogischen Provinzen weist jede Aufklärung auf eine nachfolgende höhere hin[71]: „Für diessmal kann ich euch nichts weiter zeigen." Wilhelm muss sogar dem „Band" versprechen[72]: „an allem, was vorgehen möchte, ruhig Theil zu nehmen, und es geschehe was wolle nicht nach der Ursache zu fragen." Hier ist schliesslich alles Geheimnis. Die Aufklärungen, die

der Leser erhält, beschränken sich auf eine Charakteristik der idealen Ziele und der technischen Organisation des Bundes, ohne dass uns doch beides recht klar wird. Der Roman leidet hier an einer immer erregten und nie befriedigten Erwartung, wie die zeitgenössischen Kunstwerke, die der Marchese tadelt[73]: „Alles ist nur angedeutet, und man findet nirgends Grund noch Ausführung."

Wie sehr Goethe das vordeutende Verfahren liebte, zeigt vor allem die „Novelle". Die Löwenwärterin weissagt Honorio sein Schicksal,[74] wie die Zigeunerin bei Wieland[75] Don Sylvio und Pedrillo, bei Miller[76] Kronhelm und Siegwart. Die Erzählung des Fürsten vom Jahrmarktsbrande bereitet das später eintretende Ereignis vor.[77] Goethe hat jedoch das Bild des Unglücks feinsinnig in die Ferne gerückt, indem er nicht den Brand selbst beschreibt, sondern nur die Erinnerungen der Fürstin an das ältere Ereignis in dem Momente schildert, wo es sich in nächster Nähe wiederholt.[78] Glaubt die Fürstin auf dem Wege,[79] „einen aufflammenden Blitz gesehen, einen Schlag gehört zu haben," so täuscht sie sich nicht. Dem gleich darauf erscheinenden Tiger hat nur die Verwirrung, die durch Explosion eines Pulverschlags entstand, die Freiheit verschafft, wie uns später[80] der Wärter erzählt.

Goethes Gespräche mit Eckermann zeigen, wie sorgfältig er sich bemüht hat, das Auftreten des Löwen vorzubereiten. Die Scene, in der die Fürstin über den Marktplatz reitet, war von vornherein dazu ausersehen. Zuerst wollte Goethe die Wärterfamilie herauskommen und um den Besuch der Fürstin bitten lassen[81]: „Nach den Gesetzen einer guten Exposition nämlich muss ich die Besitzer der Thiere schon vorn auftreten lassen." Eckermann machte ihn darauf aufmerksam, dass durch solch eine Vorbereitung die Wirkung des plötzlichen Erscheinens der fremdländisch kostümierten Leute an der Leiche des Tigers vernichtet würde. Goethe gab ihm ohne weiteres Recht[82]: „Diese intendirte Aenderung

war eine Forderung des Verstandes, und ich wäre dadurch bald zu einem Fehler verleitet worden.“ Zwei Tage später kam Goethe doch auf die Idee einer vorbereitenden Bemerkung zurück, aber sie war eine andere geworden[83]: „Der Löwe nämlich muss brüllen, wenn die Fürstin an der Bude vorbeireitet.“ Diesen Gedanken führte er aus, und in der endgültigen Fassung lesen wir[84]: „Der Löwe liess seine Wald- und Wüstenstimme aufs kräftigste hören, die Pferde schauderten.“ So kommt es den Personen schon hier zum Bewusstsein, wie furchtbar der „König der Einöde“ in der friedlichen Welt sich ausnimmt. Das ist eine Lösung des Problems der Exposition, die uns gewiss Goethes Selbstkritik billigen lässt[85]: „Diese Art, zu ändern und zu bessern, ist nun die rechte, wo man ein noch Unvollkommenes durch fortgesetzte Erfindungen zum Vollendeten steigert.“

Die Entwicklung von Goethes Technik liegt auf diesem Gebiete sehr klar zu Tage: Vom „Werther“ bis zur „Novelle“ nimmt die Zahl der vordeutenden und vorbereitenden Bemerkungen stetig zu.

§ 7.

Eingeschobene Briefe

Die seit Richardson so beliebte Form des Briefromans erfuhr zu der Zeit, als der „Werther“, das vollendetste Kunstwerk dieser Gattung, erschien, bereits starke Angriffe. Gerade im „Werther“ liegt so sehr das Schwergewicht auf Stimmung und Innenleben, dass hier eine immer wiederholte briefliche Beichte am besten dazu dienen konnte, alles auszudrücken, was der Dichter darstellen wollte. Dass für Romane mit reicher äusserer Handlung diese Form absolut ungeeignet ist, leuchtet von selbst ein. Schon die Zeitgenossen stellten Berechnungen an, aus denen hervorging, dass Richardsons Personen das Erzählte entweder nicht erleben konnten oder

keine Zeit hatten, es in aller Breite in ihren endlosen Episteln darzustellen. Es liegt auch eine Komik darin, dass diese Mädchen sofort nach ihren Erlebnissen an den Schreibtisch stürzen, um darüber im extenso zu berichten, Reflexionen daran zu knüpfen und eine Moral heraus zu ziehen, die der Dichter vorher hineingewickelt hat.

Blankenburg nimmt alle Beispiele für ungenügende Motivierung aus den Briefromanen von Hermes[1] und Richardson.[2] Er glaubt, der Zusammenhang von Ursache und Wirkung könne nicht in wahrscheinlicher Weise aufrecht erhalten werden[3]: „Wenn die Personen selbst den Roman schreiben, das ist, wenn er in Briefen geschrieben ist.“ Ein Mensch, der durch ein furchtbares Geschehnis in leidenschaftliche Erregung versetzt werde, sei nicht in der Lage, in sich selbst Einkehr zu halten und uns über das Wie bei dem Entstehen einer Begebenheit aufzuklären. Der Dichter gucke immer durch seine Personen hindurch, aber selbst hiervon abgesehen, finde sich[4]: „In den mehrsten Briefen aller Romane ein Mangel an Wahrscheinlichkeit und Widerspruch, der, meines Wissens, noch garnicht bemerkt worden ist. Ein Brief fängt sich oft sehr ruhig an, und wird immer unruhiger, (ohne dass die Person ihre Stelle verändert habe) so dass wir am Ende einer Begebenheit erfahren, wodurch sie natürlich in ihren Kummer, in ihre Unruhe gestürzt worden ist: eine Situation, in welcher sie sich aber also schon befand, da sie anfieng zu schreiben, und nach welcher sie also ihren Brief, weil sie eben in voller Bewegung war, ganz unruhig, ihrem Zustande gemäss, hätte anfangen müssen.“ Der Dichter verstosse hier gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit, um den Leser der Reihe nach durch die verschiedenen Gemütszustände seiner Personen führen zu können.[5] Der Person aber sei es eigentlich natürlich, mit dem Ende anzufangen, und so liege hier ein unauflöslicher Zwiespalt vor, in welchem die Verkehrtheit der Briefform offen zu Tage trete.

Blankenburgs Betrachtungen scheinen nicht unbeachtet

geblieben zu sein; denn man sucht später die von ihm getadelten Fehler zu vermeiden. Man zerschlägt die langen Briefe in kleine Teilstücke, von denen jedes nicht mehr eine Folge von Gemütszuständen, sondern einen einzigen darstellt. Unruhe, Angst und Verzweiflung finden wir, wie Blankenburg es forderte, am Anfange der Briefe. Erst wenn sie sich in einer Reihe von wilden Ausrufen Luft gemacht haben, folgt die entwickelnde Erzählung nach. Dem Briefroman hat Blankenburg jedoch nicht den Garaus gemacht. Seine vernünftigen Einwände verhallten in dem Jubel, mit dem der „Werther“ aufgenommen wurde.

Aber der „Werther“ ist schon kein reiner Briefroman mehr. Sobald diese Form nicht mehr ausreicht, um uns objektiv über alles zu unterrichten, beginnt Goethe erzählende Partien einzuschieben.[6] Er behauptet, er habe[7] „den Stoff aus dem Munde Lottens, Albertens, seines Bedienten und anderer Zeugen gesammelt.“ In Wahrheit lag ihm als Quelle der Bericht Kestners über das Ende Jerusalems vor. Zunächst analysiert Goethe den Charakter Alberts und Lottes, dann den Werthers. Dabei betont er, dass Werther „den Verdruss, den er bei der Gesandtschaft gehabt,“ selten erwähnte, aber nicht vergessen konnte. Hier tritt schon der Vorteil der Erzählung zu Tage; denn eine solche Scheidung ist im Briefroman total unmöglich.

In der zweiten Fassung ist die erzählende Partie stark angeschwellt durch den Bericht von der schrecklichen That des unglücklichen Bauernburschen,[8] den Werther vergebens zu retten versucht. Ebenso wird dem Seelenzustande Lottes in Werthers letzten Tagen weit mehr Aufmerksamkeit geschenkt[9] als früher. Trotz alledem blieb die Thatsache bestehen, dass die ganze Entwicklungsgeschichte von Werthers Leidenschaft uns bis ins einzelne von ihm selbst mitgeteilt wird. Darin lag etwas Unwahrscheinliches, das Goethe bei der zweiten Fassung auffiel. Er schob daher folgendes Briefstück an Wilhelm ein[10]: „Mein Tagebuch, das ich seit einiger

Zeit vernachlässiget, fiel mir heut wieder in die Hände, und ich bin erstaunt, wie ich so wissentlich in das alles Schritt vor Schritt hineingegangen bin! Wie ich über meinen Zustand immer so klar gesehen und doch gehandelt habe wie ein Kind, jetzt noch so klar sehe, und es noch keinen Anschein zur Besserung hat."

Ganz anders deutet diesen Zusatz Bernhard Seuffert.[11] Er vergleicht einen zeitlich mit der Neubearbeitung des „Werther" zusammenfallenden Brief, in dem Goethe erklärt, er habe „Briefe und viele Papiere" vorgenommen, um sich daraus ein Stück seiner Entwicklung klar zu machen. Aber Goethes Ausruf: „Mir wirds doch manchmal heiss dabey" hat mit Werthers Gefühlen nur eine schwache Aehnlichkeit. Seuffert sagt: „Ein äusseres Erlebnis also, ein Zufall des Tages, nicht künstlerische Ueberlegung, nicht die Absicht den Briefroman durch Tagebücher zu erweitern, hat den Zusatz der neuen Fassung veranlasst." Ganz gewiss, diese Absicht lag nicht vor, und es ist auch verfehlt, diese Erwähnung von Werthers Tagebuch, die im ersten Drittel des Romans fällt, auf seine letzten Abschiedsworte an Lotte zu beziehen. Aber der unbestimmte Ausdruck „Tagebuch" passt auf die Briefe, die zwar nicht von Tag zu Tag, aber doch in kleinen Zwischenräumen fortschreiten. Man darf nur nicht etwa rationalistisch erklären, Werther habe Konzepte von seinen Briefen zurückbehalten. Das widerlegt ohnehin Werthers Bemerkung[12]: „Du siehst an meiner Hand, dass ich nicht so strudele und sudele wie sonst." Werther hat seine Briefe freilich nicht mehr in Händen, also würde die Stelle einen kleinen Fehler im Aufbau bedeuten, wenn wir sie trotzdem nicht auf Konzepte oder Abschriften, sondern auf die Briefe selbst beziehen. Aber dieser Zusatz, durch den Goethe die Briefform zu rechtfertigen suchte, war eben schwer unterzubringen. Die Ausdrücke Briefsammlung und Tagebuch waren in dieser Zeit leicht zu verwechseln, da wir in den Romanen oft genug Tagebücher an Personen wie auch nach Tagen eingeteilte lange Briefe antreffen. Wenn

Seuffert ausserdem erklärt, die zweite Fassung bringe ein Selbstgespräch, das Goethe lediglich aus einem Tagebuch erfahren haben könne, „da Werther es ohne Zeugen spricht," so ist dem gegenüber auf die „Lehrjahre" zu verweisen, wo Wilhelm zahlreiche Monologe hält, die Goethe alle kennt, obgleich er uns ausdrücklich mitteilt,[13] dass Wilhelm — kein Tagebuch geführt hat.

Blankenburgs Tadel der ruhig beginnenden Berichte über aufregende Ereignisse trifft für den „Werther" nicht zu. Die Erzählung von dem Vorfall in der Adelsgesellschaft fängt an[14]: „Ich habe einen Verdruss gehabt, der mich von hier wegtreiben wird. Ich knirsche mit den Zähnen! Teufel!" Der nächste Brief bringt die Wirkung des Ereignisses auf Fräulein B. und setzt ein[15]: „Es hetzt mich alles." Der Anschluss an Rousseau zeigt sich im Stile der Briefe Werthers, wie Erich Schmidt eingehend klar gelegt hat,[16] zumal in den Häufungen und Hyperbeln, den Ausrufen und rethorischen Fragen, den Inversionen und dem vergeblichem Ringen nach vollem Ausdrucke. Auf die eingestreuten Bilder macht uns der Held selbst besonders aufmerksam, wenn er sagt,[17] er sei „in Verzückung, Gleichnisse und Declamation verfallen." Werther fühlt sich von Lotte mit der unheimlichen Kraft des Magnetberges gefesselt,[18] er vergleicht Zukunft und Ferne in einem Bilde, das Schiller nicht wieder vergessen konnte.[19] Nach dem Vorkommnisse in der Adelsgesellschaft gebiert seine erregte Phantasie das Bild[20]: „Man erzählt von einer edlen Art Pferde, die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selbst aus Instinkt eine Ader aufbeissen, um sich zum Athem zu helfen. So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit verschaffte." Werther ist verwachsen mit der Natur, sieht in ihr, wie im Spiegel, seine Freuden und Leiden und neigt sich mit ihr zum Herbste.[21] Als er in seiner Verzweiflung vergebens Trost in ihr sucht, sagt er mit einer kühnen Katachrese[22]: „O, wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein

lackiertes Bildchen, und alle die Wonne keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann, und der ganze Kerl vor Gottes Angesicht steht wie ein versiegter Brunnen, wie ein verlechter Eimer." Schliesslich treibt ihn die Verzweiflung dazu[23]: „Den Vorhang aufzuheben und dahinter zu treten." Mehrere Bilder greifen kühn ins Uebersinnliche. Werther fasst den Gedanken, Albert könne sterben, und läuft dem Hirngespinste nach, bis es ihn an Abgründe führt, vor denen er zurückbebt. Als er nach Lottes Verheiratung zurückkehrt, ist es ihm zu Mute, wie einem Geiste, der in das zerstörte Schloss tritt, das er seinem hoffnungsvollen Sohne sterbend hinterliess.

Man darf sich durch diese blendende Fülle poetischer Schönheiten aber nicht darüber hinwegtäuschen lassen, dass durch sie die Mängel der Briefform nicht beseitigt werden. Wie berechtigt Blankenburgs Angriff war, zeigt ein Werk, das ebenfalls im Erscheinungsjahre des „Versuchs über den Roman" publiziert wurde, und die grösste Geschmacklosigkeit darstellt, die überhaupt von dieser Form herangezeitigt worden ist, Heinses „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse." Es sind Briefe der gestorbenen Lais, in denen sie Aristipp ihre Gespräche mit den Seelen Solons, Aspasias und Orpheus' berichtet. Mit dem XIXten Kapitel des zweiten Buches fängt Lais an, ihre Lebensgeschichte zu erzählen, und das Ganze wird zum Ichroman, der Vergangenes berichtet. Ueberhaupt kommen die wunderlichsten Kreuzungen zwischen einfach erzählendem, Brief-, Dialog- und Ichroman vor. Goethe wendet sich zwar bereits mit der 1787 in den „Werther" eingeschobenen Stelle vom überwiegend in Briefen geschriebenen Roman ab, doch finden wir in den „Lehrjahren" neben langen Dialogpartien und Icherzählungen auch eingeschobene Briefe. So drängt sich uns die Ueberzeugung auf, dass nicht eine dieser Formen, sondern die Vereinigung aller dem Romandichter die besten Chancen bietet.

Der Briefroman hat, wie gar nicht geleugnet werden kann,

auch seine technischen Vorzüge. So ermöglicht er es, dass die Handlung gleichzeitig an zwei Plätzen spielt. Während Werther bei dem Gesandten weilt, erhält er die Nachricht von der Verheiratung Lottes,[24] und in seinem Verhältnisse zu Fräulein B.. spinnt sich sogar eine Art von Parallelgeschichte an. Fräulein B.. ist ihm durch ihren Stand, Lotte durch ihre Heirat versagt. Er schreibt dieser von ihr, und redet mit dem Fräulein über Lotte. Diese Wirkungen waren jedoch auch durch in den Roman eingelegte Briefe zu erreichen, wie wir sie schon in der „Schwedischen Gräfin" Gellerts finden. Freilich gelangen die Briefe, die der Gatte der Heldin an sie aus Sibirien schreibt, erst spät in ihre Hände, sodass die Wirkung hier mehr die einer Icherzählung ist. Am besten hat Heinse diese Form im „Ardinghello" ausgebildet. Der Erzähler lernt den Helden des Romans in Venedig kennen und wird in seiner Liebe zu Cäcilia sein Vertrauter. Als Ardinghello nach Genua und Florenz geht und dort neue Verhältnisse anknüpft, setzt er seine Korrespondenz mit dem Erzähler und mit Cäcilia fort.[25] So spielt hier zuweilen die Handlung an drei Plätzen, und auf der festen Grundlage der vorangeschickten einfachen Erzählung gelangt der Briefroman zu einer mächtigen Entfaltung.

Die Einlage von Liebesbriefen reicht über die „Schwedische Gräfin" in den älteren Roman zurück. Typisch sind seit den Tagen Richardsons die Lovelace-Briefe, die den Schreiber als einen rohen Wüstling kennzeichnen. Treten die Briefe hier um der Stimmung und Charakteristik willen auf, so kann die Entdeckung der verbotenen Korrespondenz auch im Aufbau eine wichtige Rolle spielen. Die Mischung von Briefroman und Erzählung hat vom „Werther", in dem die Erzählung zurücktritt, bis zu den „Lehrjahren", in denen wir nur wenige Briefe finden, eine reiche Entwicklung durchgemacht, die man recht wohl durch diese beiden Romane begrenzen kann, die zwar nicht die Extreme, wohl aber die vollendetsten Ausgestaltungen jeder Form repräsentieren.

Die nächste Entwicklungsstufe nach dem „Werther" bildet der „Siegwart." Hier überwiegt stark die einfache Erzählung, aber es sind doch mehr als 60 Briefe eingeschoben. Blosse Geschäftsbriefe werden dem Inhalt nach kurz angedeutet.[26] Als Siegwart die Schule in Günzburg besucht, korrespondiert er mit seinem Vater und mit seiner Schwester Therese. Da wir Siegwarts Erlebnisse schon kennen, werden uns nicht seine Briefe, sondern nur die seiner Schwester mitgeteilt. Dies Verfahren ist typisch und scheint selbstverständlich. Wir werden aber Abweichungen kennen lernen. Bei Therese sucht sich Siegwarts Zimmergenosse, der heuchlerische Kreutzner, durch Briefe einzuschmeicheln, aber sie durchschaut mit dem feineren Instinkte des Weibes seine Natur und warnt ihren Bruder vor ihm,[27] weist ihn dagegen auf Kronhelm hin, von dem er ihr einiges mitgeteilt hat: „Der junge Mensch muss eine gute liebe Seele seyn. Allein es scheint, du habest nicht viel Umgang mit ihm. Wie kömmt das?" Auch Kronhelm warnt Siegwart durch einen mit verstellter Schrift geschriebenen Brief[28] vor Kreutzner, aber er lässt sich trotzdem von ihm zu Unregelmässigkeiten verführen, bis Kreutzner ihn bestiehlt und von der Schule gejagt wird. Jetzt gehen ihm die Augen auf, und er schliesst sich an Kronhelm an, worüber Therese sehr erfreut ist.[29] Sie ist inzwischen durch einen protestantischen Offizier auf Gellert, Rabener und Klopstock aufmerksam geworden und sucht auch ihren Bruder für sie zu gewinnen. Als sie von Kronhelms edlem Benehmen hört, wächst ihr Interesse für ihn, und sie bittet ihren Bruder, ihn in den Ferien mitzubringen[30]: „Dem Herrn von Kronhelm hätt ich fast selbst geschrieben; aber das wär auch gar zu dreist! Sags ihm ja nicht!" Natürlich versteht Siegwart dieses Verbot im richtigen Sinne und teilt Kronhelm den Brief mit, worauf er an Therese schreibt, und sie ihn persönlich einlädt.[31] Auf ihre begeisterte Empfehlung[32] lesen Siegwart und Kronhelm, ehe sie zu ihr reisen, Klopstocks „Messias" und Kleists Gedichte. Bei den vielseitigen Be-

rührungspunkten ist es nun natürlich, dass Kronhelm sich leidenschaftlich in Therese verliebt. Die Korrespondenz dient also der Vorbereitung dieses Verhältnisses, und man kann nur sagen, dass der vielgeschmähte Miller hier nach einem sehr wohl durchdachten Plane gearbeitet hat.

Als Kronhelm und Therese wieder getrennt sind, schreibt er ihr und erhält einen kurzen Stimmungsbrief von seiner Verlobten.[83] Dann folgt das Verbot. Kronhelm wird von seinem Vater gezwungen, den Briefwechsel mit der Bürgerlichen einzustellen.[84] Therese schreibt an Kronhelm[85] und setzt dabei so ein, wie es Blankenburg verlangt hatte: „Ich schreib' Ihnen mit dem kummervollsten Herzen und mit nassen Augen den letzten Brief in meinem Leben. Der vergangne Montag ist für mich der traurigste und fürchterlichste Tag gewesen." An diesem Tage ist der alte Kronhelm beim Amtmann Siegwart eingeritten, hat die Pistole gezogen und für den Fall, dass der Briefwechsel andauere, versichert: „Die erste Kugel gehört dir Mädel! und die zweyte ihm, Monsieur Amtmann! Merk er sichs!" Der Brief endet mit hoffnungslosen Klagen. Kronhelm legt nun in Siegwarts Brief eine Dichtung[86] „An Theresen" in halbrhythmischer Prosa mit dem verstiegenen Refrain: „Stirb nur Engel!" Hier wird also die Existenz des Briefwechsels wichtig für den Fortschritt der Handlung.

Als Kronhelm auf die Universität nach Ingolstadt geht, umgehen die Verlobten das Verbot des Vaters, indem sie über ihre Liebe an Siegwart schreiben.[87] Es sind melancholische Briefe voll Todesgedanken und Berufungen auf Klopstock, den „Freund des Leidenden". Siegwart wird ausserdem durch die Nachricht von einer tötlichen Erkrankung seines Vaters in Schrecken gesetzt,[88] nimmt in einem Schreiben von ihm Abschied und sucht Therese zu trösten.[89] Auch an Kronhelm schreibt er einen verzweifelten Brief,[40] erhält aber dann Nachricht von Therese[41] und dem inzwischen gesundeten Vater.[42] Als auch Siegwart die Universität bezieht, hört der Briefwechsel zwischen den Freunden auf, bis Kronhelm von

seinem ebenfalls erkrankten Vater nach Hause gerufen wird.[43] Er reist ab. Siegwart erhält von Therese einen Brief[44] mit dem Einsatze: „Ich eile, dir die angenehmste Nachricht zu schreiben.“ Kronhelm hat seinen Oheim für die Verbindung gewonnen. Er ist beim Amtmann Siegwart gewesen und hat seine thätige Unterstützung zugesagt. Aber Kronhelm teilt Siegwart mit,[45] dass der Alte gar nicht so krank ist, und dann folgt ein Schreiben[46] mit dem Einsatze: „Seit drey Tagen bin ich hier in der schrecklichsten Verfassung, die du dir denken kannst. Alles, alles ist verloren.“ Sein Vater hat ihn zur Ehe mit Regine Stellman zwingen wollen, er ist entflohen und mit Schüssen von ihm verfolgt worden. Er legt einen Abschied an Therese bei, indem er wieder ihr und sich den Tod wünscht.[47] Kaum sind wir hier von allen Gipfeln herabgestürzt, so empfängt Siegwart ein Schreiben von Kronhelm[48]: „Lieber, bester Schwager! O dass ich endlich diesen Namen schreiben darf mit zuverlässigster Gewissheit! Jauchze laut mit mir, Geliebter meines Herzens!“ Gleichzeitig schreibt Therese[49] voll jubelnden Entzückens. Der alte Kronhelm ist tot, das Paar wird glücklich vermählt und beschenkt uns nach der Hochzeit noch mit zwei Glückseligkeitsepisteln.[50] So macht es Miller möglich, die Handlung ohne Zerreissung des Zusammenhanges gleichzeitig an drei Orten spielen zu lassen und jeder Stimmung vollen Ausdruck zu verleihen. An den Stellen, wo der Glückswechsel am schnellsten ist, bewährt sich die Briefform, die alle abschwächenden Uebergänge beseitigt, in ausgezeichneter Weise.

Auch die Spannung hat Miller zu erhalten gewusst. In dem Momente, wo Therese und Kronhelm glücklich werden, geraten Mariane und Siegwart in die grösste Gefahr. In dem Momente, wo der Briefwechsel hier spärlich wird, setzt er dort mit Macht ein. Schon als Siegwart Mariane nur gesehen hat und an der Möglichkeit verzweifelt, sie jemals näher kennen zu lernen, giebt er seiner finstern Stimmung in einem mit Todesgedanken angefüllten Briefe[51] an Therese Ausdruck.

Als er ihre volle Liebe besitzt, tritt ihm ein von den Eltern begünstigter Nebenbuhler entgegen, und er kann Kronhelm nicht mit ganzer Freude beglückwünschen.[52] Auch ein Brief Marianes,[53] in dem sie ihm zuruft: „Bauen sie auf meine Liebe und auf meine Standhaftigkeit!" vermag ihn nicht völlig zu beruhigen. Ein Schreiben voll ängstlicher Besorgnis lässt er ihr unvorsichtiger Weise durch ihr Dienstmädchen zustellen.[54] Das ist ihr sehr unangenehm; denn sie macht sich, wie Richardsons Clarissa, nicht gern von ihren Bedienten abhängig.[55] Seinen Entschluss, Mönch zu werden, giebt er nun endgültig auf und schreibt an seinen Vater um die Erlaubnis,[56] Jura zu studieren. Seine Ansichten wachsen durch ermunternde Briefe Kronhelms und Thereses, die ihm mitteilen, der Oheim werde ihm eine Staatsstellung verschaffen.[57] Auf den Gipfel seines Glückes gelangt er, als ihn Mariane, die ohne ihre Eltern einen Landaufenthalt genommen hat, durch ein paar zärtliche Zeilen zu sich beruft.[58] Er verlebt einige schöne Tage mit ihr, erhält aber dann die beunruhigende Nachricht, Marianes Werber, der Hofrat Schrader, sei zu den Eltern ins Bad gefahren.[59] Noch immer wartet er auf die Erlaubnis seines Vaters. Ein Brief kommt an, er reisst ihn eilig auf und wirft ihn enttäuscht wieder fort,[60] da er von einem Studiengenossen ist und ganz gleichgültige Mitteilungen enthält. Dann kommt ein Schreiben Thereses, das nur von ihrem Glücke spricht.[61] Als seine Unruhe aufs höchste gestiegen ist, langt endlich der Brief mit der ersehnten Erlaubnis an und erklärt ihm das lange Schweigen durch die Eröffnung,[62] der Vater sei totkrank und fürchte bald zu sterben. Er eilt zu ihm, hört von seinen Lippen die letzten Worte: „Leb mit Marianen" . . . und schreibt es ihr voll Schmerz und Freude.[63] Seine Geschwister fürchten, sein Studium werde zu teuer, und kränken ihn durch ein empörendes Benehmen bei dem Begräbnisse. Er klagt es Kronhelm und Therese.[64] Sie kommen und finden einen hinterlassenen Brief des Vaters, der ihm die Erfüllung aller seiner Wünsche ermöglicht.[65]

Während dieser Tage schwebt Siegwart fortwährend in der äussersten Unruhe, weil er keine Briefe von Mariane erhält. Als er zu ihr zurückkehrt, ist inzwischen das Schlimmste geschehen. Marianes Bruder überreicht ihm ein Paket Briefe von ihr,[66] aus dem er ersieht, dass sie wegen ihrer standhaften Weigerung, den Hofrat zu heiraten, ins Kloster geschleppt worden ist. Vorher aber hat man sie, wie Clarissa Harlowe, auf dem Zimmer eingeschlossen und wiederholt misshandelt. Ihr Bruder hat ihr sogar ihr Schreibzeug weggenommen, so dass sie Blei aus dem Fenster biegen muss, um zu schreiben. Wie schon oben berührt, ist Miller in der ganzen Geschichte dieser Gefangenschaft sehr stark durch Richardsons Briefroman beeinflusst. Siegwart giebt seiner Verzweiflung durch einen Brief an Kronhelm Ausdruck.[67] In einem hoffnungslosen Schreiben an Mariane,[68] das er ihr nicht zustellen kann, weil er nicht weiss, wo sie ist, — er schreibt aber doch — sagt er der Welt ab und beschliesst Einsiedler zu werden. Doch noch einmal leuchtet ihm ein Hoffnungsstrahl. Ein Freund Kronhelms entdeckt Marianes Kloster. Siegwart schreibt ihr, er wolle sie entführen, und erfährt von ihr den Namen einer Nonne, der sie halb vertrauen kann.[69] Er verständigt sie, dass er als Gärtner am Kloster eintreten werde, und beruft sie, als die Maskerade gelingt, zur Entführung in den Garten.[70] Ungeduldig harrt er ihrer, da stürzt ihm die Nonne entgegen mit der Nachricht, sie sei tot. Er flieht. Nun ist er völlig zerschmettert und sucht in der Klosterzelle Zuflucht. Einen lebensmüden Brief schreibt er von dort seinen Freunden.[71] Wie schrecklich man ihn getäuscht hat, erfährt er erst, als man ihn an das Sterbebett einer Nonne ruft, in der er mit Entsetzen Mariane erkennt. Sterbend überreicht sie ihm einige Blätter,[72] die den Betrug aufdecken, den die Aebtissin eingeleitet hat.

Im Wortlaute teilt uns Miller Marianes hinterlassene Nachrichten nicht mit, weil schon verschiedene ähnliche Einlagen vorhergegangen sind. Der Brief der Selbstmörderin,[73]

die Siegwart und Kronhelm mit einem Fischer aus dem Wasser ziehen, fällt weniger ins Gewicht als Sophiens Tagebuch. Sophie liebt Siegwart, der keine Ahnung davon hat und versinkt in schwermütige Schwärmerei. Als Siegwart bei der Aufführung des Schuldramas Thomas Aquinos spielt und überzeugend darstellt, wie dieser, aller Lockungen der Welt ungeachtet, ins Kloster geht, wird Sophie so weit hingerissen, dass auch sie sich einkleiden lässt. Schnell welkt die junge Nonne dahin. Als sie stirbt, hinterlässt sie eine Art von Tagebuch[74] „An den lieben frommen Siegwart." Miller ahmt hier zwar auch Richardson nach, der im „Grandison" Clementina dem Helden „Betrachtungen" überreichen lässt, die von ihrer Liebe zu ihm handeln,[75] ausserdem aber ist sicherlich auch hier das Vorbild des „Werther" massgebend gewesen. Goethe rückt einen Brief an Lotte, den man nach Werthers Tode versiegelt auf seinem Schreibtische findet, absatzweise ein[76]: „So wie aus den Umständen erhellet, dass er ihn geschrieben habe." Die eigenartige Wirkung dieser Botschaft aus dem Munde eines Toten hat Miller zur Nachahmung gereizt, und er ist dann wieder für andere vorbildlich geworden. Sophiens Tagebuch besteht aus Phantasien an den Geliebten, den sie stets mit „Du Erwählter" anredet. Immer wieder ruft sie den Tod, den Palmengeber, den Befreier. Die äussere Form ist eine anrhythmisierte Prosa in monotonem Trochäentakt, die Erich Schmidt bereits partienweise nach Verszeilen abgesetzt hat,[77] so dass man auf den Verdacht gerät, Miller habe ursprünglich so geschrieben.

Für die Verwendung der Briefe als Mittel der Charakteristik scheint Hermes, der mit sehr starken Strichen zeichnet,[78] Millers Vorbild gewesen zu sein. Nach dem Tode Pater Martins wird die Korrespondenz verlesen, die er mit seiner Mutter geführt hat.[79] Er hat seine geliebten Bücher und Instrumente verkauft, um die Mutter aus Schulden zu retten, die sein Bruder gemacht hatte. Besser gelingen Miller die weniger edelmütigen, rohen, unorthographischen Briefe des alten Kron-

helm, die von gemeinen Schimpfwörtern und Flüchen strotzen.[80] Auch die Amtmännin Juliane Haselbergin ist mit einer dummen und aufgeblasenen Epistel vertreten,[81] in der sie mit falsch angewandten Fremdwörtern um sich wirft und eine sehr individuelle Orthographie schreibt. Eigentliche Lovelacebriefe, wie sie Hermes und Sophie von La Roche einflechten, hat Miller nicht, weil bei ihm ein solcher Charakter nicht auftritt. Gutfried hat sich schon bekehrt, als wir ihn kennen lernen.

Hippel weicht insofern von Miller ab, als er in den „Lebensläufen" Geschäftsbriefe in juristischem Kanzleistil vollständig wiedergiebt, um das steife Ceremoniel zu parodieren.[82] Dagegen lässt er Gottfried, den Bedienten des jungen Herrn v. G. und den Bruder seiner Dorfgeliebten, berichtende Briefe an die Frau Pastorin schreiben, in denen die alberne Naivetät des Bauernburschen, ganz wie bei Hermes und Miller, in sehr karikierter Weise hervortritt.[83] Auch hier haben wir eine Handlung auf zwei Plätzen; denn Alexander korrespondiert, als er zur Universität geht, mit Minchen und seinen Eltern. Wiederum erhalten wir hier nur einen einzigen Brief Alexanders, in dem er seinem Enthusiasmus Luft macht, nachdem er Friedrich den Grossen gesehen hat.[84] Die Briefe des Vaters und der Mutter zeigen einen sehr ausgeprägten individuellen Stil, der aber an die Karikatur streift.[85] Zu den Sonderbarkeiten Hippels zählt der Einfall, Herrn v. G. in einem Briefe[86] an Alexanders Vater sein Glaubensbekenntnis darstellen zu lassen.

Das Verhältnis Kronhelms zu Therese finden wir in dem Alexanders zu Minchen wieder. Er ist aus einer höheren Gesellschaftsklasse, als sie, die Tochter Hermanns, der in dem Pastorenhause, ans dem der Liebhaber stammt, eine Art von Bedientenstellung einnimmt. Die gewechselten Liebesbriefe[87] werden auch hier entdeckt und spielen im Aufbau der Handlung ihre Rolle, aber die Verhältnisse liegen durch eine Verschlingung mit der adlig-bürgerlichen Verführungsgeschichte

die seit Hermes auch im deutschen Roman sehr häufig behandelt wird, viel komplizierter. Herr v. E., ein Curländer, der nach seiner Rückkehr aus Paris das Gut seines Vaters übernimmt, stellt der Verlobten Alexanders nach. Er gewinnt Hermann und wechselt mit ihm Briefe, die den rohen Wüstling und den feigen Schuft gut charakterisieren. Sogar in der Satzfügung, den ewigen Parenthesen und Entschuldigungen hier, den Flüchen und wüst durcheinander geworfenen Sätzen dort, ist die Feigheit und Gemeinheit ausgezeichnet wiedergegeben.[88] In dem Augenblicke, wo sich Minchen an die Mutter Alexanders wenden will, wird die heimlich geschlossene Verlobung und der Briefwechsel entdeckt. In einem harten Briefe zieht die Pastorin die Hand von ihr ab, und ihr bleibt nichts als die Flucht übrig.[89] Ihrer verzweifelten Stimmung giebt sie in Briefen an Alexander Ausdruck[90], auch für ihren schurkischen Vater lässt sie ein rührendes Schreiben zurück, in dem sie von ihm Abschied nimmt.[91] Sie flieht zu ihrem Bruder. Er liegt im heftigsten Fieber und kennt sie nicht. Die Verwandten, zu denen sie dann ihre Zuflucht nehmen will, sind teils gestorben, teils zu arm, um sie aufnehmen zu können. Auf dem Wege wird sie noch durch eine Begegnung mit dem Wüstlinge, der ihr nachstellt, erschreckt. Obwohl er sie nicht erkannt hat, wird sie krank vor Entsetzen. Endlich findet sie Aufnahme bei einem würdigen Pfarrer. Aber inzwischen ist es Herrn v. E. gelungen, sie durch Beibringung falscher Zeugen unter Anklage des Diebstahls zu stellen und ihre Auslieferung zu fordern. Sie stirbt an dem Schrecken, den ihr die Ankunft der Gerichtspersonen verursacht. Ihre Tugend macht jedoch einen so mächtigen Eindruck auf den Justizrat, dass er voll Reue über sein voreiliges Verfahren an seine vorgesetzte Behörde und an den Prediger schreibt[92], dessen Tochter er heiratet, sobald er seinen Abschied bekommen hat. Hippel hat die Verführungsgeschichte sehr geschickt mit der Haupterzählung verknüpft. Leider schwächt er den Eindruck dadurch ab, dass er dasselbe

Problem noch in zwei ganz ähnlichen Episoden behandelt.[93] Die Anlehnung an Miller tritt deutlich zu Tage. Die Geschichte von Minchens Flucht erzählt zwar der Dichter, springt aber oft in das „ich“ über und schiebt Stellen aus Minchens Tagebuche für Alexander ein.[94] Als die Unglückliche endlich im Grabe Ruhe gefunden hat, erhalten wir auch hier hinterlassene Briefe[95] an Hermann und Alexander.

Behandelt Hippel die verschiedensten Charaktere und Stimmungen, so ist dagegen bei Klinger alles einheitlich düster. Im „Raphael“ besteht bis auf eine kurze Bemerkung[96] das ganze zweite Buch, dazu noch ein grosser Teil des vierten, aus Briefen. Alles ist der Stimmung dienstbar gemacht, die ihren Ausdruck in den Worten findet[97]: „Warum bin ich in Spanien geboren? Es ist gesunken und sinkt, wer kann, wer darf es aufhalten in seinem Sturze?“ Sobald Don Raphael sich nach Madrid begiebt, setzt sein Briefwechsel mit dem alten Mauren Suleima ein, und der Roman spielt, wie bei Hippel und Miller, an zwei Plätzen. Raphael schildert das Elend der Hauptstadt und weist Suleima auf die bevorstehende Maurenverfolgung hin.[98] In dieses finstere Bild bringt auch seine allmählich entstehende Liebe zu Donna Seraphine keine freundlichen Farben; denn trübe Ahnungen beherrschen ihn von vornherein, und als er auf ihres Vaters dringende Aufforderung sein an ihr begangenes Vergehen vor dem Altare sühnt, fühlt er sich mit Entsetzen an den Hof gefesselt.[99] Bald muss er Suleima schreiben, dass er in Seraphines Vater, mit dessen Vorwissen er den König bei seiner Gemahlin findet, den Todfeind seines Vaters entdeckt und getötet hat.[100] Seraphines reuevoller Brief[101] versöhnt ihn nicht. Er stösst sie mit kalter Verachtung von sich und kehrt zu Suleima zurück.

Seraphine bleibt in Madrid, und so spielt der Roman weiter auf zwei Schauplätzen. Sie schreibt[102], dass sie Raphael einen Sohn geboren hat, und warnt ihn vor der Verfolgung, die bei seiner engen Verbindung mit den Mauren

auch ihm gefährlich ist. Als die Wut der spanischen Priester endlich losgebrochen ist, und Raphael als gefangener Rebell nach Madrid zurückgeschleppt wird, wendet sich Seraphine an den König und schildert ihm die glänzende Tugend ihres Gatten.[103] Auf diesen Brief hin wird Raphael frei, bittet auch Suleima los und sendet ihn nach seinem Schlosse, während er eine Stellung bei Hofe annimmt. So spielt die Handlung wiederum gleichzeitig in Kastellmansor und Madrid. Während Suleima früher Briefe[104] lehrhaften Charakters an Raphael geschrieben hat, schildert er ihm jetzt die traurige Stimmung, in der er einsam unter den verlassenen Wohnstätten der Mauren umherirrt.[105] Auch Raphaels Herz „ist zerfleischt über das Geschehene". Verächtlich spricht er von dem Treiben der Hofleute und der Schwäche des Königs.[106] Alle nennen ihn einen Schwärmer, weil er „ihre kleinliche Ehrsucht verachtet, bei ihrem schwächlichen Bösen, ihren halben Lastern ergrimmt, über ihre Thorheiten, die Qualen ihres Lebens, bitter lacht." Kaum hat er über ein Wiedersehen mit Seraphine und einen vergeblichen Versuch Philipps, ihn mit ihr zu versöhnen, berichtet, so muss er schon von einem Briefe Seraphines schreiben, der ihn vor der Inquisition warnt.[107] Als er nach Neapel entrinnt, klagt Seraphine, dass sie ihm nicht folgen darf.[108] Sie ahnt nicht, wie bald ihn sein furchtbares Schicksal nach Madrid zurückführen wird.

Die traurige Stimmung der Briefe gebiert finstere Bilder. Suleima will sich, wenn die Verfolgung losbricht, unter dem dunkeln Schild des Propheten bergen, den das Verhängnis geschmiedet und auf seine Wölbung die rächende Vergeltung gebildet hat. Er mahnt Raphael, keinem Unwürdigen zu zürnen[109]: „Sohn der Natur, ahme dieser deiner Mutter nicht in ihren Stürmen nach; oder bedenke wenigstens, dass sie nur im Orkan daher braust, wenn sie das Meer bewegen, Eichen zersplittern und Erdstriche erschüttern will." Raphael schildert Spanien als die Totengruft der Menschheit, die die Mönche spähenden Blickes umwandern, auf jeden lauschend,

der den Schatten zuruft.[110] Charakteristische Briefe hat Klinger nicht.

Goethe hat sich in den „Lehrjahren“ am engsten mit den Briefen, die dem Verhältnisse Wilhelms zu Mariane entstammen, an die alte Technik angeschlossen. Hier haben wir Liebes- und Lovelacebriefe und eine tagebuchartige Hinterlassensehaft. Herrlich ist der Brief, in dem Wilhelm Mariane um ihre Hand bittet.[111] Er spricht darin von allem, was ihn beschäftigt, von seiner Liebe zu ihr, seinem Entschlusse, auf die Bühne zu gehen, seiner Bekanntschaft mit Serlo und der Möglichkeit, die Trauung zu bewerkstelligen. Den Streit des Theaters mit der Kanzel erklärt er für überflüssig: „Wie sehr wäre zu wünschen, dass an beiden Orten nur durch edle Menschen Gott und Natur verherrlicht würden.“ Der ganze Brief ist erfüllt von einem unreifen, aber liebenswürdigen Idealismus, einem felsenfesten Vertrauen auf die Zukunft, die Menschheit, die eigene Kraft, die Treue der Geliebten. Weit reicher noch als bei Klinger quellen die Bilder hervor, hell und freundlich, wie Wilhelms Stimmung und Gesinnung. Er vergleicht sich einem Bräutigam, der sich gedankenvoll lüstern vor die geheimnisvollen Vorhänge versetzt, woher ihm die Lieblichkeit der Liebe entgegen säuselt. Wie eine ewige Morgenröte steigt Marianes Liebe und ihr Glück vor seinen Augen auf und ab. Seine Eltern schlafen sorglos, und er kommt sich vor wie ein Gefangener, der in einem Kerker lauschend seine Fesseln abfeilt.

Aus diesen Träumen reisst ihn der Brief Norbergs,[112] der für den Gang der Handlung und die Charakteristik gleich bedeutsam ist, da er ein vollendetes Gegenstück zu Wilhelms Schreiben bildet. „So hab' ich dich lieb, kleiner Narre! was war Dir auch gestern? Heut nacht komm' ich zu Dir.“ In diesen kurzen, abgerissenen Sätzchen geht es weiter. Auch Norberg verwendet Bilder. Mariane in der schwarzgrünbraunen Jacke vergleicht er der Hexe von Endor. Er hat ihr das weisse Negligee nur geschenkt, weil er ein weisses

Schäfchen in seinen Armen haben will. Er schliesst: „Schick mir Deine Zettel immer durch die alte Sibylle; die hat der Teufel selbst zur Iris bestellt.“ Als Marianne Wilhelm treu bleiben will und Norberg von sich stösst, giebt Barbara vor, ihr Benehmen sei nur durch ihren Beichtvater veranlasst. Norberg schreibt ihr einen aufgebrachten Brief,[113] in dem er in roher Weise erwähnt, was er ihr alles geschenkt hat, den Pfaffen verflucht und gebieterisch eine Aenderung ihres Betragens verlangt. Norbergs Briefe illustrieren seinen Charakter, aber Goethe hat alles Karikaturenhafte vermieden. Er hat Norberg weder die sonst so beliebten orthographischen Verstösse machen lassen, noch hat er seine Sprache so gemein wie seine Gesinnung gestaltet. Wir finden keinen einzigen pöbelhaften Ausdruck, während Miller seinen Veit Kronhelm immer von „Huren“ reden und sogar Therese diesen Ausdruck citieren lässt,[114] der Lessings Emilia selbst in der furchtbarsten Erregung nicht über die Lippen will.

Wilhelm sieht die Beweise der Treue Marianes erst, als seine Geliebte im Grabe ruht. Dann erst liest er ihre rührenden Klagen,[115] die Werner immer zurückgewiesen hat, wenn Barbara sie ihm zu bringen versuchte. Sie fleht: „Ich verlange dich nicht zu behalten, wenn ich dich nur noch einmal an mein Herz drücken kann.“ Dann besinnt sie sich, dass er immer gern von ihren Lippen: „Lieber, lieber, guter Mann!“ gehört hat. Sie ruft es ihm nochmals zu. Aber nichts dringt zu ihm durch. Sie muss ihn für unerbittlich halten und fleht ihn an, sich wenigstens von ihrer Unschuld zu überzeugen: „Ich war vielleicht nie deiner würdig, als eben in dem Augenblick, da du mich in ein grenzenloses Elend zurückstössest.“ Sie versucht das äusserste Mittel. Sie schreibt ihm dasselbe, was Klingers Seraphine Raphael mitteilt.[116] In den glücklichen Tagen ihrer Liebe hatte Wilhelm Mariane gefragt, ob er sich Vater glauben dürfe, aber nur einen Seufzer, einen Kuss zur Antwort erhalten.[117] Jetzt erfolgt die offene Erklärung: „Das Kind, das ich unter dem Herzen

trage, ist dein.“ Als auch diese Botschaft nicht in Empfang genommen wird, bricht Marianes Herz. Doch ihre Briefe will sie nicht vernichten: „Vielleicht können sie noch zu dir sprechen, wenn das Leichentuch schon meine Lippe bedeckt, und wenn die Stimme deiner Reue nicht mehr zu meinem Ohre reichen kann.“ Der Brief schliesst mit einer nach Art Lessings ausgeklügelten logischen Distinktion, die den Sinn aller Aeusserungen epigrammatisch zusammenfasst: „Durch mein trauriges Leben bis an den letzten Augenblick wird das mein einziger Trost sein, dass ich ohne Schuld gegen dich war, wenn ich mich auch nicht unschuldig nennen durfte.“ Mariane legt noch einen Zettel bei, in dem sie ihm versichert, dass ihr Knabe sein Sohn ist: „Ich sterbe dir treu, so sehr der Schein auch gegen mich sprechen mag; mit dir verlor ich alles, was mich an das Leben fesselte.“ So haben diese Briefe auch im Gange der Handlung ihre Bedeutung, indem sie Felix legitimieren.

Verschiedene Briefe der „Lehrjahre“ werden nur in verkürzter Form wiedergegeben. Wilhelm findet in der Tasche des Ueberrocks, den ihm die Amazone hilfreich überlassen hat, ein Zettelchen[118]: „Worin man sich mit viel zärtlicher Sorgfalt nach dem Befinden eines Oheims erkundigte.“ Die Schrift erinnert an die der Gräfin, doch muss Wilhelm der Amazone den Preis zuerkennen, weil er in ihren freieren Zügen eine unaussprechlich fliessende Harmonie findet. Als Lothario Wilhelm zu Natalie sendet, glaubt er nun natürlich die Handschrift der Gräfin zu erkennen und gerät in Verwirrung über den Schlussatz des Briefchens, das von Mignons traurigem Zustande handelt: „So soll mich's doch freuen, ihn kennen zu lernen.“ Schliesslich sieht er seinen Irrtum ein.[119] Unverkürzt wird uns Thereses Schreiben mitgeteilt, indem sie Wilhelm mit einer Ruhe, die nur ihr eigen ist, ihre Hand zusagt. Dagegen erhalten wir nur einen Auszug von ihrem Briefwechsel mit Natalie.[120] Thereses Briefe sind durchaus charakteristisch im Gedankeninhalt wie in der Form. Sie

schreibt an Wilhelm: „Da uns keine Leidenschaft, sondern Neigung und Zutrauen zusammenführt, so wagen wir weniger als tausend andere.“ Was Mariane einmal thut, ist ihre ständige Eigentümlichkeit: sie wendet die Worte gern hin und her. Sie sagt von Wilhelm: „Ich sehe ihn, aber ich übersehe ihn nicht, und alle meine Einsicht reicht nicht hin, zu ahnen, was er wirken kann.“ Sie überlegt, dass sie eine Mesalliance eingeht: „Ich will niemanden überzeugen, so wie ich nach meiner Ueberzeugung handeln will. Ich denke kein Beispiel zu geben, wie ich doch nicht ohne Beispiel handle.“ Sie hat nur Furcht vor inneren Missverhältnissen: „Ein Gefäss, das sich zu dem, was es enthalten soll, nicht schickt; viel Prunk und wenig Genuss, Reichtum und Geiz, Adel und Roheit“ u. s. w. Dieses Bild ist das einzige in allen Briefen Thereses, wie sie ja überhaupt mehr die Poesie der andern zu verstehen und zu würdigen weiss, als dass sie solche in sich fände. Natalie und Wilhelm wollen eben Lothario die bevorstehende Verbindung anzeigen, als Jarno ankündigt, dass Lothario selbst noch Absichten auf Therese hat. Sie schreibt, dass sie nicht von Wilhelm lassen will, und Lothario erklärt: „Ich kann die Hoffnung, sie zu besitzen, nicht aufgeben.“ Als Natalie dies Therese schreibt, antwortet sie ohne leidenschaftliche Erregung, aber ärgerlich mit einer Anknüpfung an Lotharios Versuch, sie zu überzeugen, dass ihrer Verbindung kein Hindernis entgegensteht: „Ich bin nicht wenig verwundert, dass Lothario selbst überzeugt ist, denn gegen seine Schwester wird er sich nicht auf diesen Grad verstellen. Ich bin verdriesslich, sehr verdriesslich.“ Wir glauben ihr gern, dass ihre Liebe zu Wilhelm nicht in einer tiefen, innerlichen Erregung besteht: „Es ist keine Leidenschaft, es ist Ueberzeugung, dass, da Lothario nicht mein werden konnte, dieser neue Freund das Glück meines Lebens machen wird.“ Wir müssen es als ein Glück betrachten, dass diese in letzter Linie unendlich prosaische Verbindung aufgelöst, und Wilhelm seine Amazone zu teil wird.

Immerhin ist die Situation hier sehr bewegt, und deshalb hat Goethe statt der ruhigen Erzählung die lebhaftere Form der kurzen Briefe eintreten lassen.

Charakteristisch für Friedrichs veränderte Persönlichkeit ist die „tolle abgeschmackte Botschaft", durch die er sich als Graf von Schneckenfuss[121] mit seinem Reisegefährten, dem guten Humor — und wir dürfen sagen, Sternischen Humor — bei seinen Geschwistern anmeldet. Charakteristisch sind auch die Briefe Werners und Wilhelms, die weniger dem Zwecke dienen, die Handlung an zwei Plätzen spielen zu lassen. Anfangs hören wir nur kurz, dass Wilhelm Briefe von den Seinigen erhalten hat.[122] Werners Brief enthält lustige Stadtgeschichten, die uns vorenthalten bleiben. Der alte Meister verlangt die Führung eines weitläufigen Reisejournals und beschwert sich über den rätselhaften Brief, den sein Sohn ihm nach den Ereignissen auf dem Grafenschlosse gesandt hat.[123] Hat sich Wilhelm damals auf abstrakte Andeutungen seiner glücklichen Lage beschränkt, so wendet er sich jetzt an Laertes um Hilfe. Dieser sagt, mit einem Ausfalle gegen Hermes, Knigge, Nicolai und Genossen[124]: „Ist nicht Deutschland von einem Ende bis zum andern durchreist, durchkreuzt, durchzogen, durchkrochen und durchflogen?" Hier wirkt schon der komische Reim, der Spott wird aber noch weiter getrieben: „Hat nicht jeder deutsche Reisende den herrlichen Vorteil, sich seine grossen oder kleinen Ausgaben vom Publikum wieder erstatten zu lassen?" Laertes schildert die Leidenschaft dieser Schriftsteller für politische Seitenblicke, Begegnungen mit berühmten Leuten und das nirgends fehlende zärtliche Verhältnis: „Besonders vergessen wir nicht, eine Liebesgeschichte mit irgend einem naiven Mädchen auf das Anmutigste einzuflechten." Vielleicht ist hier der auch sonst von den Klassikern befehdete Reiseroman Thümmels gemeint, der sich freilich nicht durch Deutschland, sondern durch die mittäglichen Provinzen von Frankreich bewegt. Thümmels Margot, ein Landmädchen, das so naiv

ist wie die Gurli Kotzebues, wird als Kind „der unverfälschten Natur“ voll „herrlicher Unschuld“ bezeichnet und verfügt über ein „Engelsgesichtchen“.[125] Auch lässt Thümmel seinen Reisenden der Marquise d'Autremont und anderen Berühmtheiten begegnen. Es ist gewiss bedauerlich, dass uns Goethe das ergötzliche Reisejournal vorenthält. Auch Werners Brief, der Wilhelm die Nachricht vom Tode seines Vaters bringt und hierdurch für den Aufbau der Handlung wichtig ist, erwähnt nur Wilhelms statistische, technologische und ruralische Kenntnisse, ohne die Polemik gegen die Reiseromane weiter zu führen. Gleichzeitig aber offenbart er Werners Lebensanschauung, der Wilhelm sofort eine geharnischte Gegenerklärung folgen lässt.[126] Charakteristik ist wiederum der Hauptzweck dieser Briefe. Sie vertiefen das Bild, das wir uns von den beiden Freunden nach ihren Gesprächen gemacht haben; denn jetzt sind die Gegensätze zu voller Schärfe gediehen. Wilhelms Brief bezeichnet nicht allein in seiner Entwicklung einen wichtigen Punkt, sondern er berührt Probleme, die das ganze Jahrhundert beschäftigt haben, und ist durch die Proklamation des Bildungsideals für die Beurteilung des Romans von grösster Bedeutung. Wilhelm betont, dass bei der gegenwärtigen Verfassung der Gesellschaft, an der er nicht zu rütteln wagt, nur der Edelmann sich harmonisch bilden und eine öffentliche Person sein kann: „Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenzen kennt, wenn man aus ihm Könige oder königähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewusstsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwärts dringen, anstatt dass dem Bürger nichts besser ansteht, als das reine stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist.“ Was das Leben dem Bürger versagt, kann ihm die Bühne gewähren, meint Wilhelm. Dort steht ihm das Vorrecht des Edelmanns frei: zu scheinen. „Auf den Brettern erscheint der gebildete Mensch so gut persönlich in seinem Glanz als in den oberen Klassen.“ Die Kluft zwischen den Ständen ist überbrückt,

wenn der Bürgerliche zur Bühne geht, um die ästhetischen Vorrechte des Edelmanns zu teilen. Sagt Wilhelm aber: „Ich werde da so gut sein und scheinen können, als irgend anderswo," so überschätzt er sein Talent, und der ganzen Gegenüberstellung liegt das πρῶτον ψεῦδος zu Grunde, dass der Schauspieler nur auf den Brettern lebe. Die Anerkennung, die man seinem „Scheinen" zollt, ist überhaupt nur eine bedingte, und zu Goethes Zeit war der Schauspieler nicht einmal als vollgültiges Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft anerkannt, sobald die Vorstellung vorbei war. So können wir uns nicht wundern, dass Wilhelm den Weg zum Edelmanne nicht auf der Bühne findet. Serlo, den wir nach dem wunderlichen Schreiben vor der Hamletvorstellung unter Wilhelms Leiter rechnen möchten[127], drängt ihn aus höchst eigennützigen Motiven wieder von der Bühne. Hier fehlt jede Andeutung über eine Mitwirkung der Männer des Turmes, die wir vermuten möchten. Goethe sind die Fäden zuweilen aus der Hand geglitten, man müsste denn annehmen, er habe „das Wasser getrübt, um es tiefer erscheinen zu lassen".

An Wilhelms späterer Verbindung mit Lothario schätzt Werner nur die geschäftlichen Vorteile. Nachdem die Verbindung mit Therese sich zerschlagen hat, antwortet Werner auf Wilhelms Bitte um Geld und Kreditbriefe zu seiner Reise[128]: „Wo bleibt denn das Frauenzimmer, zu dessen wirtschaftlichem Beistande du mir Hoffnung machtest?" An sein Lebewohl knüpft er die praktische Bemerkung: „Deine Ausschweifungen sollen dir verziehen sein, da doch ohne sie unser Verhältnis in dieser Gegend nicht so gut hätte werden können."

Goethe hat nicht so viele und so umfangreiche Briefe eingeschoben, wie Hippel, Klinger und Miller. Allerdings haben die Briefe Werners und Wilhelms eine gewisse Ausdehnung, aber Friedrich, Lothario, Norberg, Natalie und Therese schreiben nur kleine Zettel. Der Vollständigkeit halber ist schliesslich noch der „Lehrbrief" zu erwähnen,

den die geheimnisvolle Gesellschaft Wilhelm übergiebt.[129] Unter den weisen Sprüchen, die er enthält, ist auch dieser: „Das Beste wird nicht deutlich durch Worte.“ Der Sinn ist oft schwer zu enträtseln, weil die sprachliche Fassung sehr knapp zusammengezogen ist. Der Kommentar des Abbé, den Goethe auf Schillers Rat hinzufügte[130], schafft auch keine Klarheit. Wilhelm sagt selbst: „Diese Phrasen haben mich schon verwirrt genug gemacht.“ An Hippels Stil erinnert die Häufung von locker verbundenen Gemeinsprüchen. Der riesenhafte Lehrenkatalog, den die Mutter Alexander mitgiebt[131], als er zur Universität geht, enthält freilich in krauser Mischung neben vernünftigen Vorschriften auch tollsten Blödsinn. Ein Art von Lehrbrief überreicht Hallers Usong als „Letzte Räthe“ seinem Enkel Ismael.[132] Inhaltlich liegt keine Uebereinstimmung vor. Eher könnte Haller mit diesen schriftlichen Ratschlägen für die Lebensführung die Anregung zu dem Briefe des Vaters in der „Reise der Söhne Megaprazons“ gegeben haben, den die Brüder erst lesen dürfen, wenn sie einen bestimmten Punkt ihrer Fahrt erreicht haben.[133] Ausser der Mitteilung, dass in den Fässchen, welche die Brüder mitgenommen haben, kein Geld ist, enthält der Brief viele gute Ratschläge: „Die trefflichsten Gedanken, die richtigsten Bemerkungen, die heilsamsten Ermahnungen, die schönsten Ansichten.“ Aber Goethe teilt uns gerade von dieser Lebensweisheit nichts mit. Sollte sie in den Lehrbrief Wilhelms übergegangen sein?

In den „Unterhaltungen“ wird uns der Brief, durch den Ferdinand die Aufhebung seiner Verlobung mit Ottilie einleitet, nur im Auszuge mitgeteilt, und von ihrer Antwort hören wir[134]: „Ottilie gab ihm auf eine sehr zierliche Art sein Wort zurück, ohne sein Herz ganz los zu lassen, und ebenso sprach das Billet auch von ihren Empfindungen; dem Sinne nach war sie gebunden und ihren Worten nach frei.“

Mit einem grossen Apparate von Briefen, die uns nur zum kleinsten Teile mitgeteilt werden, arbeiten die „Wahl-

verwandtschaften". Die Handlung nimmt ihren Ausgang von einem Briefe des Hauptmanns an Eduard voll Missvergnügens über seine Lebenslage.[185] Eduard will ihn zu sich berufen, Charlotte ist dagegen und verlangt, er solle mit allgemeinen Trostgründen antworten. Er vermag dies nicht. Charlotte giebt schliesslich seinem Andringen nach und fügt der Einladung eine Nachschrift hinzu[186]: „Sie schrieb mit gewandter Feder gefällig und verbindlich, aber doch mit einer Art von Hast, die ihr sonst nicht gewöhnlich war; und was ihr nicht leicht begegnete, sie verunstaltete das Papier zuletzt mit einem Dintenfleck." Hier tritt die Briefeinlage in den Dienst des vordeutenden Stils. Der Leser soll offenbar stutzen und sich fragen, warum sie so aufgeregt ist. Der Hauptmann beruhigt sie durch einen Brief, der einen deutlichen und klaren Blick zeigt.[187]

Das Schreiben, durch das der Graf und die Baronesse ihren Besuch ankündigen, wird uns ebenso wenig mitgeteilt als der Empfehlungsbrief des Grafen, der dem Hauptmann eine Stelle verschaffen soll, die beiden Briefe, die über den glücklichen Fortgang dieses Versuches berichten, und das „dankbar gefühlte Blatt", das der Hauptmann für Eduard und Charlotte scheidend zurücklässt.[188] Warum uns Goethe den Wortlaut dieses Briefes nicht mitteilt, ist nicht recht ersichtlich, während es bei den übrigen allerdings nur auf den Inhalt ankommt.

Auch in den „Wahlverwandtschaften" ermöglicht die Briefform das Spielen der Handlung an zwei Plätzen. Die Briefe des Gehilfen und der Vorsteherin an Charlotte[189] haben dieselbe Aufgabe wie die Siegwarts und Thereses bei Miller. Sie teilen Eduard und uns das Wesentliche von Ottilies Eigenschaften mit. Ihn fesselt Ottilies Kopfschmerz auf der linken Seite, da er ihn oft an der rechten Schläfe quält: „Trifft es zusammen und wir sitzen gegeneinander, ich auf den rechten Ellbogen, sie auf den linken gestützt, und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hand gelegt; so muss das ein Paar artige Gegenbilder geben."

Als es zwischen Eduard und Ottilie zur Erklärung gekommen ist, bittet Eduard sie um einen geheimen Briefwechsel und steckt ihre Antwort in die Weste. Das Billet fällt heraus, als Charlotte anwesend ist. Aber sie reicht es ihm ruhig mit den Worten: „Hier ist etwas von deiner Hand, das du vielleicht ungern verlörest.“ Eine ganz ähnliche Verwechslung der Handschrift wie in den „Lehrjahren“ liegt hier vor. Eduards Einfluss auf Ottilie geht so weit, dass sie mit seinen Zügen schreibt. So wird die Täuschung Charlottes erklärlich und notwendig.[140] Von den zärtlichen Billets, welche die Liebenden wechseln, hat uns Goethe nicht ein einziges mitgeteilt.

Als Charlotte Ottilie entfernen will, verlässt Eduard verzweifelt sein Haus. In einem zurückgelassenen Briefe[141] verspricht er seiner Gattin, kein heimliches Verhältnis zu Ottilie zu suchen, so lange sie bei Charlotte ist, und fügt die leidenschaftliche Drohung hinzu: „Ausser dem Bezirk deines Schlosses, deines Parks, fremden Menschen anvertraut, gehört sie mir und ich werde mich ihrer bemächtigen.“ Der ratlosen Charlotte bietet die Natur ein Mittel, ihn zurückzurufen. Sie kann ihm dieselbe Nachricht senden, die Seraphine Raphael, Mariane Wilhelm mitteilt. In bedeutungsvollem, schicksalsfrommem Tone schreibt sie[142]: „Lass uns in dieser seltsamen Zufälligkeit eine Fügung des Himmels verehren, die für ein neues Band unserer Verhältnisse gesorgt hat, in dem Augenblick da das Glück unseres Lebens auseinander zu fallen und zu verschwinden droht.“ Auch hier bleibt der Brief ohne Wirkung. Statt Eduard heim zu bringen, treibt er ihn in den Krieg.

Als Ottilie ihre Bussfahrt antritt, sucht Eduard sie zum letztenmale auf. Ein Brief soll sie vorher beruhigen. Er fleht sie darin an: „Kannst du mein sein, willst du mein sein?“ und ruft ihr schliesslich fast gebieterisch zu: „An meine Brust, Ottilie! hieher, wo du manchmal geruht hast und wo du immer hingehörst!“ Aber durch eine unglückliche

Verwicklung der Umstände muss er ihr selbst den Brief überreichen, und ihre Antwort, die nicht an ihn allein gerichtet ist, sondern die Aufschrift zeigt „Ottilie den Freunden", versagt ihm alles und giebt ihren unwiderruflichen Entschluss kund[143]: „Duldet mich in eurer Gegenwart, erfreut mich durch eure Liebe, belehrt mich durch eure Unterhaltung! aber mein Innres überlasst mir selbst." Sie braucht keinen Zuspruch mehr, sie hat erkannt, was gut und böse ist, aber nur um den Preis ihres Paradieses auf Erden.

Ottiliens Tagebuch gehört in eine andere Kategorie als die schönen Stellen, die sich Hippels Minchen aufgezeichnet hat, und alle anderen Sammlungen, die durch äussere Aehnlichkeiten zu einer Vergleichung reizen könnten. Wir haben hier nicht die Hinterlassenschaft einer Toten vor uns, und das Tagebuch bricht da ab, wo die gewaltsamen Erschütterungen beginnen, während die Aufzeichnungen der Goethischen Mariane und der Millerschen Sophie gerade von diesem Punkte ihren Ausgang nehmen.

Ottilie kommt im Gespräche niemals für längere Zeit zu Worte. Ihre schriftlichen Bekenntnisse eröffnen uns also einen Einblick in ihr Seelenleben, der uns sonst versagt bliebe. Der Gemütsanteil an den Reflexionen wird ausdrücklich betont. Goethe braucht für den Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der sich durch alle ihre Betrachtungen hindurchzieht, das Bild von dem roten Faden, der die Tauwerke der englischen Marine bezeichnet.[144] Indem uns Ottilie nach jeder Unterredung die dadurch angeregten Gedanken und Betrachtungen mitteilt, erfüllen diese Einlagen eine ähnliche Aufgabe, wie sie in der antiken Tragödie dem Chor, in der modernen häufig dem Monologe zufällt.[145] Was soeben noch ein völlig selbständiges Interesse beanspruchte, wird nunmehr von einem höheren Standpunkte lediglich Stoff für die Betrachtung. Ottilie fällt das Widerspruchsvolle im Thun und Handeln der Personen auf[146]: „Der Architekt gesteht, selbst solche Grabhügel der Vorfahren geöffnet zu haben und fährt

dennoch fort sich mit Denkmälern für die Nachkommen zu beschäftigen.“ So sehen wir sie nach den Gesprächen mit dem Architekten über sein Fach nachsinnen, nach Lucianes Ankunft über die Eigentümlichkeiten des geselligen Lebens[147], nach Betrachtung der Affen über die Wirkung von Karikaturen[148], und als der Frühling wiederkommt, ohne ihr Eduard wiederzubringen, über die Relativität der Zeitempfindung.[149] Goethe wusste natürlich, dass Ottilie öfters Gedanken äussert, die wir selbst einem Mädchen von exceptioneller Innerlichkeit nicht zutrauen. Halbironisch sagt er daher, es sei wahrscheinlich, „dass man ihr irgend einen Heft mitgeteilt, aus dem sie sich, was ihr gemüthlich war“, d. h. ihrem Gemüte zusprach, ausgeschrieben habe.

Ottilies Veranlagung führt sie zuweilen auf Gedanken, die ins Gebiet der Mystik gehören. Sie meint, der Mensch träume nur, damit er nicht aufhöre, zu sehen[150]: „Es könnte wohl sein, dass das innere Licht einmal aus uns heraustrāte, so dass wir keines andern mehr bedürften.“ Dem Worte: „Das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch,“ das in den „Lehrjahren“ die frivole Philine[151] gegen die Naturschwärmerei ins Feld führt, giebt Ottilie eine Ausdeutung, die den Tod aller positiven Wissenschaft bedeutet. Ein Lehrer, der an einem einzigen guten Gedichte das Gefühl einer einzigen guten That erweckt, leistet nach ihrem Dafürhalten mehr als ein noch so unterrichteter Naturforscher durch die Betrachtung untergeordneter Bildungen[152]: „Denn das ganze Resultat davon ist, was wir ohnediess wissen können, dass das Menschengebild am vorzüglichsten und einzigsten das Gleichniss der Gottheit an sich trägt.“

Ottilies Liebe zur Natur erinnert an Werther. Das gilt von der herrlichen Schilderung des Herbstes[153]: „Das Jahr klingt ab. Der Wind geht über die Stoppeln“ u. s. w. Aber Werther hätte bei dem Taktschlag des Dreschers nicht daran gedacht, „dass in der abgesichelten Aehre so viel Nährendes und Lebendiges verborgen liegt“. Er hätte auch nicht aus

der Ungeduld, mit der wir nach Knospen und Blüten das volle Laub erwarten, den metaphysischen Schluss gezogen[154]: „Alles Vollkommene in seiner Art muss über seine Art hinausgehen, es muss etwas anderes Unvergleichbares werden." Werther will nur mit der Natur fühlen, er lebt sich in sie und sie in sich hinein. Dagegen sucht Ottilie dem inneren Leben des Geschehens auf die Spur zu kommen und hier noch ein Höheres, Geistiges zu finden.

Ungeheuer viele Briefe sind in die „Wanderjahre" eingeschoben. Ihr nächster Zweck ist, die Verbindung mit den Personen der „Lehrjahre", vor allem die Wilhelms mit Natalie, aufrecht zu erhalten. Dabei finden wir eine sehr auffällige Abweichung von der sonstigen Technik. Nach dieser würden wir zahlreiche Briefe von Natalie und wenige von Wilhelm erhalten, dessen Erlebnisse der Dichter erzählt. Wir bekommen jedoch keinen einzigen Brief Natalies, während Wilhelm fortwährend an sie schreibt. Da entsteht natürlich die Schwierigkeit, den Briefen einen Inhalt zu geben, der dem Leser wirklich neu ist. Zunächst erhalten wir Nachricht von den Bedingungen, unter denen Wilhelm reist[155]: „Nicht über drei Tage soll ich unter Einem Dache bleiben. Keine Herberge soll ich verlassen, ohne dass ich mich wenigstens eine Meile von ihr entferne." Beim zweiten Briefe beginnt schon die Verwirrung. Goethe hat soeben die Novelle „Sanct Joseph der Zweite" erzählt, und Wilhelm beginnt nun[156]: „So eben schliesse ich eine angenehme, halb wunderbare Geschichte, die ich für dich aus dem Munde eines gar wackern Mannes aufgeschrieben habe." Haben wir denn Wilhelms Fassung vor uns, und tritt er darin selbst als dritte Person auf? Der Dichter macht keine näheren Angaben. Konsequenz und Klarheit darf man aber auch von solchen Fiktionen erwarten. Wenn Wilhelm weiterhin erzählt, dass Montan in der Nähe ist, und Felix sich mit Fitz angefreundet hat, so ist kein Grund ersichtlich, aus dem uns das gerade in Briefen mitgeteilt werden musste. An Natalie schickt Wilhelm dann die

Korrespondenz Hersilies und Juliettes mit Makarie, die man ihm gegeben hat, damit er den Charakter seiner Umgebung kennen lerne. Diese Handschriften haben ihre Erlebnisse hinter sich. Damit kommen wir in eine gelehrte Atmosphäre. Wilhelm schliesst an seine Sendung theoretische Betrachtungen über Schriftstellerei an, die zugleich weitere Einlagen vorbereiten[157]: „Was aber an Briefen und Nachrichten und Geschichten, Anekdoten, Beschreibungen von gegenwärtigen Zuständen einzelner Menschen in Briefen und grösseren Aufsätzen in der Stille circuliert, davon kann man sich nur eine Vorstellung machen, wenn man in gebildeten Familien eine Zeitlang lebt, wie es mir jetzt geht.“ Schreibselig und zur Reflexion geneigt, wie das achtzehnte Jahrhundert, sind die Personen der „Wanderjahre“ allerdings, und nichts ist von der Erörterung auf dem Papier ausgeschlossen. Wilhelm beginnt einen Brief an Natalie mit der Erzählung vom Jünglinge, der einen Ruderpflock fand und sich darauf Ruder, Kahn und Segel anschaffte.[158] Nach einigen Reflexionen über erworbene und vererbte Fähigkeiten kommt er dann auf seine Jugend zu sprechen und erzählt Geschichten, die den „Lehrjahren“ weit vorausliegen. Zu solchen Konsequenzen führt es, dass wir Briefe an Natalie statt solcher von ihr erhalten.

Bedeutungsvoller sind Wilhelms kurze Briefe an den Abbé, in denen er um Befreiung von den lästigen Bedingungen bittet.[159] Die Antwort des Abbé[160], die ihm die Gewährung seiner Bitte verkündigt, erzählt uns ausser Berichten von den Projekten der Gesellschaft wenigstens einmal wieder etwas von Lothario, der die pädagogischen Provinzen bereist, sich dort einige Künstler geholt und eine Verbindung der Männer des Turmes mit der Erziehungsanstalt angebahnt hat.

Ein wirkliches Spielen der Handlung an zwei Plätzen wird nur durch die Briefe der Personen, die in den „Wanderjahren“ neu auftreten, erreicht. Die Korrespondenz Lenardos macht Wilhelm schon mit den Lebensproblemen der Personen bekannt, ehe sie auftreten. Lenardo fragt in seinem ersten

Briefe an Makarie nach Valerine[161], der Tochter des Pachters, den sein Oheim kurz vor seiner Abreise mit Recht, doch mit einiger Härte ausgetrieben hat: Da Makaries Kopfschmerz, der wie der Ottilies von geheimnisvoller Naturverwandtschaft herrührt, sie hindert, ihrem Neffen zu antworten, schickt sie den Brief an Juliette, die nun mit Hersilie darüber streitet, ob man Lenardo, der so lange nicht geschrieben hat, überhaupt antworten soll. Schliesslich gelangen sie zum gegenteiligen Entschlusse.[162] Das Kommen des Boten endigt regelmässig die Briefe. Dieser Zug erinnert an die Reiseromane, in denen die Briefe geschlossen werden, wenn der Postillon zur Abfahrt bläst.

Hersilies Brief an Makarie teilt uns mit, dass die schöne Blondine Valerine längst wohl verheiratet ist, und dass Lenardo sie mit der Tochter des Pachters verwechselt: „Einer wilden Hummel von Brünette, die Nachodine hiess, und die, wer weiss wohin gerathen ist.“ Wilhelm, der den Brief ohne Verständnis gelesen zu haben scheint, stellt diese Verwechslung bald genug mit Lenardo fest und übernimmt es dann, die Verlorene aufzusuchen. Lenardo giebt ihm ein Empfehlungsschreiben an einen Mann, der die Unterbringung Felix' in den pädagogischen Provinzen vermitteln soll, und empfängt dafür von Wilhelm ein Empfehlungsschreiben an die Männer des Turmes. Von Lenardos Freunde erhält Wilhelm dann wieder ein Empfehlungsschreiben an die Vorsteher der pädagogischen Provinzen.[163] Glücklicherweise teilt uns Goethe nicht den Wortlaut dieser Episteln mit; ohnehin wird der Apparat hier kanzleimässig kompliziert.

Als Wilhelm Lenardo mitteilt, dass er das Mädchen gefunden hat, drückt er sich nicht bestimmt aus, um ihn nicht auf ihre Spur zu bringen, weil er wünscht, dass er sich ganz den Projekten der Gesellschaft widme. Ueber ihr Wohlsein beruhigt er ihn durch eine mystisch gehaltene Beschreibung ihrer Lebensweise[164]: „Häuslicher Zustand auf Frömmigkeit gegründet, durch Fleiss und Ordnung belebt und erhalten,

nicht zu eng, nicht zu weit, im glücklichsten Verhältniss der Pflichten zu den Fähigkeiten“ u. s. w. Nur eine deutliche Bemerkung enthält der Brief: „Um sie her bewegt sich ein Kreis von Handarbeitenden im reinsten anfänglichsten Sinne.“ Lenardo meldet Wilhelm seinen Beitritt zur Gesellschaft und giebt vor, ganz von ihr in Anspruch genommen zu sein.[165] Aber er muss doch, als er zu den Webern und Spinnern ins Gebirge gesandt wird, hoffen, sie dort zu finden. Seine Reise erzählt uns sein Tagebuch. Der erste Teil[166] desselben giebt zwar wenig mehr als einen Bericht über die Technik des Webens, aber wir sehen Lenardo doch wieder den Brief Wilhelms vornehmen und hören den Hauptteil zum zweiten Male: „Häuslicher Zustand“ u. s. w. Dabei fällt ihm auf, dass die Charakteristik ganz auf seine Umgebung passt: „Ist nicht auch hier Friede, Frömmigkeit, ununterbrochene Thätigkeit?“ Gleich darauf hört er von einer Frau Susanna, die in der ganzen Umgebung gefeiert wird.

An diesem spannenden Punkte bricht der erste Teil ab. Das ist gewiss glücklich, aber die Motivierung ist weniger gut. Der Rest des Tagebuches ist an Makarie geschickt worden. Durch dieses Verschicken der Manuskripte und die Verwandlung der Personen in Leser der Schicksale ihrer nächsten Angehörigen wird die Lebensfrische des Romans gewiss nicht gefördert. Die Teilung der Einlage erinnert an die Zerstückelung der Briefe in „Sophiens Reise“, die aber nicht allein ebenso schlecht motiviert wird, sondern auch häufig an ganz ungeeigneter Stelle erfolgt. Goethe hat gerade „Das nussbraune Mädchen“ sonst sehr kunstvoll mit der Hauptgeschichte verschlungen. Nur der Umstand stört, dass Wilhelm zum Leser von Lenardos Tagebuch gemacht wird, wozu jede andere Person sich besser eignen würde. Dieser Missstand tritt namentlich bei der Mitteilung des zweiten Teiles[167] zu Tage, der die Beschreibung des Handwerkes zu Ende führt und Lenardo in Frau Susanna die Gesuchte finden lässt. Dabei hört er von einem Reisenden, natürlich Wilhelm,

der die Verbindung Susannas mit dem bald darauf verstorbenen Sohne des Hauses beschleunigt und eine Art von Lehrbrief für die Verlobten zurückgelassen hat, der ihnen einen sittlich-religiösen Lebenswandel auf Grund aufrichtiger Selbstprüfung empfiehlt. Ausserdem wird noch ein Brief Lieschens an den Gehilfen erwähnt.[168] So werden in das Tagebuch wieder Briefe eingeschaltet, und Wilhelm wird zum Leser seiner eigenen Erlebnisse und dessen, was er selbst geschrieben hat.

Dagegen ist Hersilies Briefwechsel mit Wilhelm ganz in der alten guten Form gehalten. Wir erhalten ihre Briefe und keine von Wilhelm. Schon als er ihr Haus verlässt, erklärt sie in ihrem Abschiedsschreiben, er gehöre zu den wenigen, die vielseitig zu geniessen wüssten.[169] Felix tritt mit ihr in einen Briefwechsel auf Schiefertafeln, der sich durch seine Kürze vorteilhaft auszeichnet. Sie berichtet Wilhelm hierüber, gesteht, dass auch sie von Liebe zu Felix ergriffen ist, und erzählt die Schicksale des Kästchens, das samt dem Schlüssel in ihre Hände geraten ist.[170] Hersilies letzter Brief bringt die dramatisch belebte Schilderung von Felix' Liebeserklärung und seiner Flucht in die Welt.[171] Sie schreibt: „Forschen Sie nach Felix; ich habe vergebens umhergesandt, um die Spuren seines Weges aufzufinden. Ich weiss nicht, ob ich den Tag segnen oder fürchten soll, der uns wieder zusammenführt.“ Unmittelbar auf diesen Brief folgt das plötzliche und unvermutete Wiedersehen von Vater und Sohn, das so aufs glücklichste vorbereitet wird. Seltsamerweise hat es Goethe dennoch für nötig gehalten, diese im Aufbau so ungeheuer wichtige Einlage zu entschuldigen[172]: „Er“ (der Brief) „war von Hersilien, einem so wunderbaren als liebenswürdigen Frauenzimmer, welches in unsern Mittheilungen nur selten erscheint, aber bei jedesmaligem Auftreten, gewiss jeden Geistreichen, Feinfühlenden unwiderstehlich angezogen hat.“

An die „Wahlverwandtschaften“ erinnert es, wenn dem Auftreten des theatralischen Freundes ein Billet vorausgeht,

das seine Ankunft verkündigt.[173] Wie dieses wird uns auch nur inhaltlich der exaltierte Brief mitgeteilt, in dem der Major der Baronin die Witwe schildert.[174] Darauf schreibt die Baronin an „jene menschenkennende Freundin", an Makarie, und aus diesem Briefe[175] wird uns das Hauptstück unverkürzt mitgeteilt, eine Charakteristik der Witwe auf Grund der Mitteilungen des Majors, die in den Worten gipfelt: „Nichts ist gefährlicher an so einer gebornen Kokette als eine aus der Unschuld entspringende Verwegenheit." Nun entspinnt sich zwischen den Frauen ein Briefwechsel[176], „dessen Inhalt wir summarisch andeuten". Makarie entwickelt auch für den Charakter der Witwe Verständnis und weiss die Baronin, die von immer schlimmeren Verirrungen berichten muss, zu einer versöhnlichen Auffassung zu bewegen. Dieser Briefwechsel wird an die Witwe gesendet, die durch das Vorhalten des „sittlich-magischen Spiegels" gebessert wird und an Makarie eine dankbare Erwiederung schickt. Diese befindet sich jedoch wieder in ihren Händen, als sie das ganze Corpus dem Major überliefert, damit er es lese. Die merkwürdige Wirkung des Briefwechsels auf die Kokette, „deren himmelschönes Innere nun hervortritt, und das Aeussere zu verherrlichen beginnt," gehört jedenfalls zu den grössten Sonderbarkeiten, die durch Vermischung mit der Briefform im Romane hervorgebracht worden sind.

Bedenkt man ausserdem, dass die zahlreichen Briefe auch noch durcheinander geschoben sind und an den verschiedensten Stellen erscheinen, dass die von mir gegebene Anordnung das Gegenteil von der des Romans darstellt, dann wird man wohl zugeben, dass die Briefe nicht, wie Goethe es wollte, den Zusammenhang zwischen dem Entlegensten herstellen, sondern so manche natürliche Verbindung zerreissen. Hier liegen die Gründe für den Eindruck einer ganz zerfahrenen Komposition, den man auch bei wiederholter Lektüre nicht überwindet.

§ 8.

Lyrische Einlagen.

„Unter allen lyrischen Gedichten Goethes giebt es wohl keine, die uns ein lebendigeres Interesse abgewinnen und unser Gefühl in solchem Grade erschüttern, als die Lieder von Gretchen, von Mignon, vom Harfner, überhaupt als die, die in seinen Dramen und Romanen eingestreut sind," sagt Fechner in einem Aufsatze über ergänzende Associationen.[1] Die Lieder werden hier in einen Zusammenhang eingestellt, der alle sonst notwendigen Motivierungen und Erklärungen unnötig macht und dem Gedichte erlaubt, nur Ausdruck der Empfindung zu sein: „Dabei aber spielt der ganze Roman Wilhelm Meister, der ganze Faust in den Liedern Mignons und Gretchens unbewusst in diese Empfindung mit hinein, und von dem ganzen Reichtum bedeutungsvoller Beziehungen, die sich so hinein verweben, bietet uns das Lied in seiner kleinen Schaale die goldne Frucht."

Ist diese Scheidung, die Goethes in Romane eingelegte Lieder von den übrigen sondert, richtig? Stehen die einen wie Statuen für sich da, indes die andern den Figuren auf grösseren Bildern gleichen? Für jeden anderen Dichter gilt dies eher als für Goethe. Hier hat die biographische Forschung eingesetzt und jedem Gedichte einen Hintergrund gegeben, der dem durch die Phantasieerzählung hergestellten nichts nachgiebt. Uns taucht bei „Es schlug mein Herz" gewiss ein ähnlich grosser Reichtum von Associationen auf wie bei „Kennst du das Land". Allerdings aber kommen hier zu den Beziehungen auf den Roman ebenfalls die biographischen, Goethes Sehnsucht nach Italien, hinzu. So ist hier noch immer ein Plus vorhanden, wenn auch kein prinzipieller Gegensatz.

Ausserdem aber können die in Romane eingelegten Lieder oder Verse sehr verschiedener Art sein. Sie brauchen zunächst

nicht neu zu sein. Wenn Jung in seine Selbstbiographie Volkslieder einlegt, Hippel in den „Lebensläufen" durch eine Strophe aus dem Lenoren-Volksliede einer tragischen Situation vollen Ausdruck verleiht[2], Heinse in die „Laidion" Lieder von Sappho[3], Alkaios[4] und Simonides[5] einschiebt, dann gewinnen diese Einlagen einen ganz anderen Hintergrund, eine ganz andere Bedeutung, als diejenige, die sie früher für uns gehabt haben.

I. Citate.

Im „Werther" finden wir nur wenige Citate. Nur ganz leise wird in der Gewitterscene auf Klopstocks „Frühlingsfeier" hingedeutet. Dagegen ist es eine längst beobachtete Thatsache, dass die erste Hälfte des Romanes von Homer, die zweite von Ossian beherrscht wird. Die Todesahnungen des alternden Barden fallen dem zum Selbstmorde entschlossenen Werther mit ganzer Wucht aufs Herz, als er sie Lotte vorliest. Auch sie wird bis ins Innerste bewegt, und ihn überwältigt seine Leidenschaft, sodass er sie am Rande des Grabes küsst.[1] Ein Citat aus Ossian war damals von ganz anderer Wirkung als heute. Dieser Umstand führt auf eine allgemeine Beobachtung. Nicht nur die Bekanntheit und der Umfang des Citates, sondern auch der Bildungsgrad und der Interessenkreis des Zeitalters kommen in Betracht. Ein Romandichter unsrer Tage würde nicht darauf rechnen können, durch das Vergilische „Nox erat"[2] gleich die Erinnerung an eine Geistererscheinung und damit eine geheimnisvolle Stimmung hervorzurufen, sie dann zu befriedigen oder zu verspotten. Im vorigen Jahrhundert wird ungemein viel citiert, sowohl aus den Alten wie aus zeitgenössischen Schriftstellern, und der „Werther" nimmt mit seinen wenigen, wenn auch umfangreichen, Citaten eine Sonderstellung ein.

Hermes begnügt sich in „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" nicht damit, über die einzelnen Briefe Verse zu setzen und jeden Augenblick einen Ausspruch seiner Personen

durch einen ähnlich lautenden aus irgend einem griechischen, lateinischen oder französischen Klassiker unter dem Texte zu beleuchten, sondern er überfüllt auch den Text selbst mit Citaten. Er lässt teils Gemeinplätze, teils Verse citieren, welche die Stimmung einer Person in einer anderen Sprache oder doch in gebundener Rede wiedergeben. Die deutschen Dichter werden häufig angezogen[3], darunter zwar auch die dii minorum gentium wie Hering[4], vornehmlich jedoch Gellert[5] und Hagedorn.[6] Natürlich kommt bei dem Theologen auch das Kirchenlied zur Geltung, drängt sich jedoch nicht auffällig vor.[7] Häufiger sind die fremdsprachlichen Citate. Auch französische Dichter werden citiert[8], und Hermes zeigt hier namentlich Vertrautheit mit Boileau.[9] Vereinzelt macht er einmal den Versuch, eine Verbindung zwischen Person und Citat zu schaffen. Puff muss sich furchtbar quälen, um lateinisch citieren zu können, weil er schlecht unterrichtet worden ist. Aber von einer Durchführung dieses Principes kann nicht die Rede sein. Hermes scheut nicht davor zurück, eine Kammerjungfer Stellen aus französischen Tragikern hersagen zu lassen, und die Citate aus den alten Klassikern bilden geradezu einen Bestandteil der Romansprache. Fortwährend führen die Personen, auch wenn es zu ihrem Charakter und Bildungsgrade absolut nicht passt, Horaz[10], Martial[11], Vergil[12], Plautus[13], Juvenal[14], Properz[15], Tibull[16] und Persius[17] im Munde. So kommt ein Wust von Citaten zusammen, der Hermes redlich das Xenion verdienen liess[18]:

„Pfarrer Cyllenius.
Still doch von deinen Pastoren und ihrem Zofenfranzösisch
Auch von den Zofen nichts mehr mit dem Pastorenlatein."

Die nächsten Nachfolger suchen bereits den Fortschritt in einer wertvollen Beschränkung. Miller verzichtet im „Siegwart" darauf, seine klassische Bildung zu beweisen, lässt aber die Lektüre Gellerts, Hallers, Kleists und Klopstocks bedeutungsvoll in die Entwicklung der Hauptpersonen eingreifen. Ein Gedicht Siegwarts „An Klopstock" in trochäi-

schen Viertaktern, die stark zum Reime hindrängen, ohne ihn zu erhalten, wird als eine litterarische Huldigung in den Roman eingeflochten[19]: „Heisser Dank ström aus in Thränen" u. s. w. Haller wird durch ein langes Citat geehrt.[20] Kronhelm schweben bei der Einkleidung der Baronesse „die Hallerischen Verse, die er kurz vorher gelesen hatte, im Gedächtniss: Wann in Iberien ein ewiges Gelübd Mit Ketten von Demant ein armes Kind umgiebt" u. s. w. Diese Verse stehen in so naher Beziehung zu einer Situation, die im Roman häufig vorkommt, dass Miller hier der Erinnerung seiner Zeitgenossen nur zu Hilfe kam. Ueber Kleists Leben und Tod erhält Therese Bericht vom Hauptmann Northern. Sie erzählt[21]: „Wie must ich weinen, als ich seinen Wunsch las, der ihm leider nur zu früh erfüllt worden ist: Wie gern sterb ich ihn auch, Den edlen Tod" u. s. w. Ausser diesen Dichtern citiert Miller nur ein Jägerliedchen[22] und den lustigen Vers, den die Studenten auf der Postkutsche singen[23]:

„Das Mädel lob ich mir allein,
Das Leib und Seele kann erfreun:
Dem Tag und Nacht zu jeder Frist
Der Pursche fein willkommen ist."

Hippel hat es zum Steckenpferde der Mutter gemacht, fortwährend Kirchenliedverse anzuführen. So ist es ihm geboten, andauernd die protestantische Lyrik zu citieren. Meistens werden die Verse parodiert oder doch in halbhumoristischer Absicht gebracht[24], zuweilen benutzt sie der Dichter jedoch, um die tragische Wirkung zu steigern.[25] Geläufige Verschen verwendet er auch sonst, um komische Effekte hervorzubringen.[26] Ausserdem sehen wir die „Lebensläufe" an der Volksliederbewegung, die Goethe, Herder, Jung in Fluss gebracht hatten, mächtig teilnehmen. Hippel bringt Prosaübersetzungen aus dem Lettischen, in denen er den Volkston, so gut es gehen will, beizubehalten sucht. Wir haben hier zunächst allerhand Poetisches, das sich Minchen aufgezeichnet hat, weil es ihr gefiel[27], dann die Lieder, die

am Grabe des Vaters und der Mutter gesungen werden.[28] Die Frische von Hippels Roman wird zum guten Teile durch diese Einlagen geschaffen.

Klinger führt uns wieder ins Gebiet der klassischen Citate, die er aber mit einer ganz andern Stimmung durchdringt als Hermes. Im „Raphael“ ruft Roderiko, als er seinem Sohne die Geschichte seiner Blendung erzählt[29]: „Wie der unglückselige Oedip stand ich in dunkler Nacht, und in meiner Seele erschallten seine Klagen, seine Flüche zurück, die ich einst gelesen:

O wehe! wehe!
Ach! Ach ich Unseliger, wo
Irr' ich umher, und von wannen kommt,
Schwebend auf Fittigen, eine Stimme zu mir?
O mein Glück, wohin bist du entflohen?
Wehe! Wehe! O Graun der Nacht!
O scheusalbelastete Finsterniss
Die nicht hemmt Schranke noch Kraft!“

Bis hierher steigert alles den fürchterlichen Gedanken der plötzlichen, gewaltsamen Blendung. Klinger fügt jedoch auch den Schluss hinzu:

„Ach wie tobt
Der Erinnerung und der Qual Stachel in mir.“

Oedipus peinigt die Erinnerung an seine Schuld, Roderiko kann nur die Erinnerung an sein früheres Glück oder die Furcht vor den Gefahren, die seiner Gattin drohen, Qualen verursachen. So gewinnen die Worte, in ähnlicher Weise wie das Ossiancitat im „Werther“, eine ganz neue Bedeutung und drängen zum Vergleiche der Schicksale der beiden Unglücklichen. Bemerkenswert ist es ferner, dass Klinger deutsch citiert, also weiteren Kreisen verständlich sein will. Vor allem stehen die altklassischen Citate jedoch in Beziehung zur Tendenz des Romans. Klinger lässt Raphael und Roderiko allen Zeitgenossen und der Inquisition zum Trotz sich klassische Bildung, griechischen Seelenadel und römischen Freiheitsdrang erwerben. Daher ist Raphael immer voll von

Erinnerungen an Sophokles[30], Homer[31] und Pindar.[32] Als er schliesslich in die Marterhöhle der Inquisition geschleppt wird, in der einst sein Vater geschmachtet hat, entdeckt er an den Wänden dessen Aufzeichnungen[33]: „Es waren Stücke aus dem Homer, den griechischen Tragikern, den Weisen Griechenlands und Roms über Menschen, Schicksal, Welt, Helden, Gegenwart und Zukunft.“ Eine solche Verwendung liegt weit ab von dem wahllosen Auskramen gelehrter Kenntnisse, wie es Hermes eigen ist.

Goethe verfuhr anders in den „Lehrjahren“ als im „Werther“. Er schob keine grösseren Stücke aus anderen Dichtern ein. Nur aus kritischen Gründen werden bei der Hamletbesprechung einzelne Stellen herausgehoben und erörtert. Dagegen berichtet Wilhelm in seiner Icherzählung von dem grossen Eindrucke, den Koppens Uebersetzung des „Befreiten Jerusalem“ auf ihn gemacht hat. Immer wieder sagte er sich während seines Spazierganges auf dem Altan des Hauses die Geschichte des Zweikampfes zwischen Tankred und Chlorinde her[34], wenn „von der hinabgewichenen Sonne ein zitternder Schein am Horizont heraufdämmerte, die Sterne hervortraten, aus allen Winkeln und Tiefen die Nacht hervordrang und der klingende Ton der Grillen durch die feierliche Stille schrillte.“ Niemals konnte er ohne Thränen die Worte aussprechen:

„Allein das Lebensmass Chlorindens ist nun voll,
Und ihre Stunde kommt, in der sie sterben soll.“

Bei dem herrlichen Hintergrunde, den Goethe diesem Citat gegeben hat, merkt man kaum, wie prosaisch die feierlichen Verse sind, die der begeisterte Knabe spricht. Das altfränkische Citat steht in der Nähe von parabatischen Eingängen und Charaktergemälden[35], in einer Partie, die gewiss die älteste der „Lehrjahre“ ist.

In den „Wahlverwandtschaften“ ist Goethe dem gelehrten Citieren ebenfalls aus dem Wege gegangen. Kaum dass einmal ein griechisches Sprichwort in deutscher Uebersetzung

angeführt wird, und Eduard darauf hinweist, dass auch die Helden Homers weinen.[36] Selbst hier wird aber der Dichter nicht bei Namen genannt, sondern erscheint nur als „ein edler Grieche“ im Hintergrunde.

In den „Wanderjahren“ citiert der Maler Goethe, indem er Mignons Lied singt.[37] Hersilie weist einmal auf den Monologreichtum Alfieris hin[38], von ferne wird auf das anmutige Märchen von Apuleius angespielt.[39] Wie sehr die Stimmung durch die Anlehnung an die „Stumme Liebe“ von Musäus gewinnt[40], ist oben bereits gezeigt worden. Von wirklicher Lyrik hören wir dagegen in „Lenardo's Tagebuch“. Die Weber singen die Psalmen Ambrosius Lobwassers[41] und Susanna erzählt Lenardo[42]: „Treffliche vaterländische Dichter hatten das Gefühl in uns erregt und genährt, Hallers Alpen Gessners Idyllen, Kleists Frühling wurden oft von uns wiederholt.“ Das erinnert an den „Siegwart“. Jedenfalls wird aber in den „Wanderjahren“ am meisten citiert, obwohl wir gerade hier die Bemerkung finden[43]: „Der Major aber, von jeher gewohnt, die anmuthige Weisheit römischer Schriftsteller und Dichter zu schätzen und ihre leuchtenden Ausdrücke dem Gedächtniss einzuprägen, erinnerte sich einiger hierher gar wohl passender Verse, hütete sich aber, um nicht als Pedant zu erscheinen, sie auszusprechen oder auch nur ihrer zu erwähnen.“ Er umschreibt sie daher prosaisch, was ihm nicht immer gut gelingt.[44] Ebenso citiert Lenardo einmal ein antikes Sprichwort in deutscher Umschreibung.[45] Direkte Nachdichtungen werden wir weiter unten kennen lernen.

II. Rhythmische Prosa.

Die Exequien Mignons im Saale der Vergangenheit hat Goethe mit grosser Ausführlichkeit geschildert und der Feier durch eingelegte Chöre einen erhabenen Charakter verliehen.[1] Im zeitgenössischen Roman, namentlich bei Miller und Hippel,

werden sehr häufig feierliche Leichenbegängnisse geschildert. So treten in den „Lebensläufen“ bei Minchens Bestattung weissgekleidete Sänger und Sängerinnen auf und tragen Kirchenlieder vor. Aber die Prosa mit eingestreuten Rhythmen, die Goethe hier verwendet, erinnert an andere Vorbilder.

In engem Anschlusse an eine Episode im „Goldenen Esel“ von Apuleius[2], an das bekannte Märchen von Amor und Psyche, lässt Wieland den Agathon ein Fest veranstalten, bei welchem Danae von Eros besungen wird[3]: „Gleich der Liebesgöttin, meiner Mutter, herrscht sie unumschränkt über die Herzen und athmet allgemeine Liebe umher.“ Sie hat Aphrodite aus dem Herzen der Menschen verdrängt. „Verlassen stehn die Altäre zu Paphos; die Seufzer der Liebenden wallen nur ihr entgegen, und indem ihre siegreichen Augen rings um sie her jedes Herz entzücken,

> lacht sie, die Stolze, meiner Pfeile
> und trotzt mit unbezwungener Brust
> der Macht, vor welcher Götter zittern.“

Der Liebesgott droht Danae zu verwunden, fährt aber plötzlich mit einem lauten Schrei zurück, wirft seinen Bogen fort und umfasst flehend ihre Knie: „Vergieb, vergieb, schöne Mutter, dem Irrthum meiner Augen! Wie leicht war es, zu irren! Ich sah Dich für Danae an.“

Durch das Absetzen der Zeilen habe ich angedeutet, in welcher Weise Wieland hier oft in den jambischen Rhythmus überspringt. Dann folgt wieder ein ganz prosaisches Wortgefüge mit schleppenden Satzkonstruktionen. So fällt man immer wieder aus dem Galopp in den Trott, und das ganze wirkt höchst unerquicklich.

Offenbar von Wieland abhängig ist Heinse. In der „Laidion“[4] wird Lais vom Göttergerichte freigesprochen und von Chören schöner Nymphen und Jünglinge empfangen, die in ihr Erato erkennen:

„O freuet euch alle!
Wir haben die Muse der Liebe
Nun wieder! Laidion ist es,
Und ist die Muse der Liebe!"

Die Form ist durchaus zwitterhaft und steht im richtigen Verhältnisse zu dem Roman, der in der wunderlichsten Weise Platonische Probleme, Lucianischen Spott und Sternischen Humor durcheinander mengt. Frivole Bemerkungen stören die Elysische Feierlichkeit:

„Junonisch war es ein wenig,
Die Muse der Liebe wegen Liebe
Vom Himmel zu verbannen."

Heinse dichtet nicht in rhythmischer Prosa, sondern in freien Rhythmen, die streckenweise schwungvoll dahinrollen, um dann von gereimten Versen unterbrochen zu werden, die an das Kirchenlied erinnern:

„Seht, wie die Wonne,
Rein wie die Sonne,
Von Augen strahlet,
Und Lippen glänzt!
Gleich Aphroditen
Im Zaubergürtel
Hat sie gestritten,
Ist sie bekränzt."

So sehr Heinses Chöre auf Wieland zurückweisen, so findet sich in ihnen doch schon manches vorgebildet, was wir dann bei Goethe wieder finden. Die Leichenfeier Mignons ist das christliche Gegenstück zu dieser Phantasie über das Elysium der Alten. Dort wird Lais-Erato von ihren himmlischen Gespielen begrüsst und antwortet mit einem Rückblick auf ihr irdisches Dasein, hier nehmen die irdischen Gespielen von Mignon Abschied, und der Chor weist sie „ins Leben hinan". So wird es erklärlich, dass beinahe wörtliche Anklänge vorkommen. Es ist eine seltsame Idee Heinses, die Muse der seelischen Liebe ihren Wohnsitz im Leibe einer

Hetäre aufschlagen zu lassen, damit die Menschen die Wonne der Götter ahnen:

> „In dieses Gewand, wie ihr seht,
> Hat man die Seele der Muse
> Der himmlischen Liebe gekleidet."

Goethes Chor ruft den Kindern zu: „In der Schönheit reinem Gewande begegn' Euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit." Schönheit allein genügt für Erato nicht.

Goethe hat der ganzen Feier einen grossen und erhabenen, allerdings etwas kühlen Charakter gegeben. Die Prosa, in der die Gesänge abgefasst sind, nähert sich nur von ferne rhythmischer Bestimmtheit und gewinnt sie nie ganz, wodurch der unangenehme Eindruck des plötzlich wieder eintretenden Verlustes vermieden wird. Die Wechselgesänge wirken wie ein Oratorium. Strophe und Antistrophe sind parallel gebaut, im syntaktischen Aufbau wie in der Wiederholung einzelner Worte. Der Chor singt: „Kinder, kehret ins Leben zurück! Eure Thränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen." Die Knaben erwidern: „Auf! wir kehren ins Leben zurück!" und greifen dann die Gegenüberstellung von Tag und Nacht auf, um sie anders zu wenden: „Gebe der Tag uns Arbeit und Lust, bis der Abend uns Ruhe bringt und der nächtliche Schlaf uns erquickt." Sonst tritt namentlich eine stimmungsvolle Verwendung inhaltsreicher Abstrakta, wie „bildende Kraft", „heiliger Ernst", und ein starker Gebrauch der Anaphora hervor. Goethe sucht die Wirkung der gehobenen Rede weniger durch den Rhythmus als durch die Wortwahl und die syntaktische Fügung zu steigern, während Wieland und Heinse gerade durch die prosaische Beschaffenheit des Rhythmizomenon die poetische Wirkung verderben.

III. Ueberspringen aus der Prosa in die gebundene Rede.

Thümmel ist oft getadelt worden, weil er Prosa und gereimte Verse im Romane wechseln lässt. Es ist aber nicht gerecht, gerade ihm diesen Vorwurf zu machen. Er ist weder der einzige, noch der erste, der die gewöhnliche Erzählung zeitweilig in die gebundene Rede überspringen lässt. Man wird natürlich a priori geneigt sein, ihn dafür verantwortlich zu machen, weil der Gebrauch dieser Form einen Mangel an Stilgefühl voraussetzt, den der Verfasser der „Wilhelmine“, der komischen Epopöe in Prosa, allerdings bewiesen hat. Historisch liegen die Verhältnisse jedoch anders. Poetische und halbpoetische Episteln sind im achtzehnten Jahrhundert genug gewechselt worden, in den Roman scheint Hermes diesen Stil eingeführt zu haben. Er lässt in „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“ den Professor T.* schreiben[1]: „Die erstaunlichste Ausnahme hiervon macht einer meiner Freunde, welcher Prediger zu Haberstroh ist; ein Mann, den ich ihnen nächstens bekandt machen werde.

> **Tief aus des Jammers ungemessnen Gründen**
> **ris Gottes Allmacht ihn heraus,**
> **und liess dann des Gerechten Haus**
> **und sein unschätzbar Herz mich finden.**

Ich habe gleich nach Empfange Ihres Briefs“ u. s. w.

Es liegt auf der Hand, dass es nicht die Eigenschaft aller Menschen ist, so zu schreiben. Hätte sich Hermes darauf beschränkt, eine Person in diesem Stile schreiben zu lassen, so läge darin ein Stück Charakteristik. Schrieben alle Figuren so, dann wäre darin eine Form der Stilisierung zu erblicken. Hermes wusste aber weder ein Princip durchzuführen noch sich zu beschränken. Ausser Professor T.*[2] schreibt auch Pastor Gros[3] in diesem Mischstil, der auch in einem Briefe des Generalmajors Bogislaw[4] auftritt.

Die Anknüpfung der Verse an die Prosa weiss Hermes bereits zu variieren. In dem eben betrachteten Beispiele

haben, derselben in Versen Ausdruck zu geben.[18] In diesem Tollhause erreicht die Entwicklung des Mischstils entschieden ihren Höhepunkt. In ein früheres Stadium fällt Thümmel zurück, wenn er der Witwe tragische Verse in den Mund legt, kurz nachdem er den verrückten Pädagogen hat deklamieren lassen:

„Ich liege — du liegest — wir liegen
Gleich eingehüllet und warm,
Der Eine geschminktem Vergnügen,
Ein Andrer der Schwermuth im Arm."

Was an komischen Wirkungen zu erreichen war, hat Thümmel geleistet. Nach einem pathetischen Anfange weiss er so lange zu steigern, bis das Ganze in eine äusserst prosaische Pointe ausläuft, und die ungebundene Rede wieder einsetzt. So preist er in Vaucluse Petrarca, der alles der Venus unterthan gemacht hat[19],

„Dass selbst die Schöne, die sein Herz erkor,
Das Knie vor deinem Zepter beugte,
Und voller Sympathie, so still und liebekrank,
Acht Erben — dem Apoll sei Dank!
Mit ihrem Ehemann erzeugte."

Ebenso kennt Thümmel bereits die seltsame Teilung der Worte, die im vorigen Jahrhundert Busch so gern verwandt hat. Er lässt einen albernen Mönch mit grosser Emphase singen[20]:

„Drum bleibt der Zweck
Von unsrer Lehre
Der unbefleck-
Ten Jungfrau Ehre."

W. Busch zerreisst aber nur Komposita an der Kompositionsstelle.

Thümmel hat den Helden zum Dichter gemacht. Wir bekommen von ihm auch abgeschlossene strophische Gedichte, und damit tritt die Notwendigkeit ein, zwischen dem blossen Uebergange in die gebundene Rede und der lyrischen Ein-

lage zu scheiden, die zwar ihre nähere Beleuchtung durch die Erzählung empfängt, ihrer aber auch entraten und als ein Ganzes für sich stehen kann.

In den Briefen, die Goethe in die „Lehrjahre" eingeschoben hat, findet nirgends ein Uebergang in Verse statt; ebenso fehlt eine Person, in deren Reden er gewohnheitsmässig einträte. Wir finden nur eine einzige Stelle, wo etliche Verse eingeschoben werden, die mit der Situation stehen und fallen. Als Friedrich die Gesellschaft darauf hingewiesen hat, dass Wilhelm nicht krank, sondern in Natalie verliebt ist, fängt er an zu tanzen und zu singen[21]:

„O, ihr werdet Wunder sehn!
Was geschehn ist, ist geschehn,
Was gesagt ist, ist gesagt.
Eh' es tagt,
Sollt ihr Wunder sehn."

Beachtenswert ist der Umstand, dass Friedrich, der den Sternischen Humor vertritt, auch diese Aeusserung übernehmen muss. Da keine umgebende Prosa vorhanden ist, liegt kein eigentlicher Uebergang in die gebundene Rede vor. Immerhin sagt Friedrich der Gesellschaft in Versen, was er ihr ruhig in Prosa sagen könnte. Eine Brücke zu den sonstigen Spielereien mit gebundener und ungebundener Rede ist also vorhanden.

IV. Der Einfluss des Singspiels.

Der Roman ist wegen seines lockeren Gefüges, das sich nicht ohne weiteres als ein Formganzes zu erkennen giebt, den mannichfachsten Beeinflussungen ausgesetzt. Epos und Drama sind ihm gleich nahe benachbart, und ohne weiteres vermag er lyrische Bestandteile aufzunehmen. Gewiss haben aber Roman und Singspiel wenig innerliche Verwandtschaft, wenn auch hinsichtlich mancher einfachen Konflikte stoffliche Gleichungen bestehen. Allerdings wendet sich jedoch eine

gewisse Klasse von Romanen an dieselben Kreise, deren Geschmack das Singspiel zu treffen sucht. Gleiche Forderungen führen zu gleichen Erfüllungen. Das Singspiel hat durch seine Liedertexte Einfluss auf die lyrischen Einlagen im Roman gehabt.

Hermes beklagt sich in der zweiten Auflage von „Sophiens Reise" darüber, dass die Kunstrichter seine eingestreuten Lieder nicht erwähnen.[1] Er dichte sie auf Kompositionen, die ihm schön schienen, und ihr Verdienst solle nur darin bestehen, den Hauptgedanken, hie und da auch einen glücklichen Nebengedanken des Komponisten auszudrücken: „Dessen nicht zu erwähnen, dass vielleicht noch weniger bedeutende Liedertexte dadurch verdrängt werden." Eine Anmerkung zu dieser Anmerkung macht die dritte Auflage. Man soll glauben: „Dass allerdings meine Lieder mir am Herzen liegen, aber nur insofern als ich, dem das Theater täglich gehässiger wird, herzlich wünsche, wenigstens einige der unausstehlichen oft höchst schädlichen Lieder zu verdrängen, die von da herab in unsre Häuser gekommen sind."

Hermes sucht diesen Zweck auf zwei Wegen zu erreichen. Geistlichen Melodien legt er weltliche, wenn auch ernste, Texte unter. Die Singspielarie sucht er durch heitere, aber durchaus unverfängliche, Lieder zu verdrängen. Ueberall will er die gute Sitte wahren, verfällt aber dabei zuweilen in den Fehler, die Wollust und den Teufel daneben zu malen, wie ihm das bekannte Xenion vorwirft.

Unter dem Einflusse des Kirchenliedes sehen wir Hermes, wenn ein Bettelweib ein frommes Lied[2] auf „die schöne schlesische Melodie von: Nun preiset alle" singt oder wenn wir ein Gedicht[3] des Professor T.* zur Gräfschen Komposition von: „Erhöre Gott, wenn ich dir flehe" erhalten. Die Quintessenz dieses Liedes ist:

„Mag doch ein harter Mann mich schelten!
mir ist das über alles werth,
dass ich ein Trost des Armen war
und sein Beschützer in Gefahr."

So fügt Hermes weitaus bei den meisten seiner Lieder den Namen des Komponisten und den Anfang des Textes, auf dessen Melodie er dichtet, hinzu. Vereinzelt erscheinen Bach, Gräf, Graun und Himmen, am häufigsten verweist Hermes auf Kompositionen Hillers.[4] Daher hat er auch auf Hiller stark zurückgewirkt.[5] Dieser gab 1779 die Sammlung heraus: „Lieder und Arien aus Sophien's Reise, mit Beybehaltung der von dem Verfasser angezeigten und andern neu dazu verfertigten Melodien." Die durch die Erzählung näher bestimmte Situation kam Hiller bei den Liedern zu statten, zu denen er neue Melodien setzte, da er überall auf Frische und Belebtheit ausging, die er hier nach Seite des Kunstliedes erreichte.[6] In einzelnen Fällen hatte Hermes auch den Ton des Singspiels besser getroffen, als man ihm zutrauen möchte, und seinen Versen die flüssige Leichtigkeit gegeben, welche die erste Vorbedingung der Popularität ist. Henriette beschreibt die spröde Sophie[7]:

„Ein Mädgen, stolz wie Selten war
und hitzig wie ein Britte;
Sie tritt mit hochgepuztem Har
einher, mit spanschem Tritte."

Denselben Ton finden wir in einem Gedichte[8] unter dem Text „An die Herren Buchhändler", die Hermes „Hebammen unserer Geistes-Frucht" nennt; ebenso in dem Spottliede[9]: „Prometheus nahm ein Tönnchen Bier". Johanne setzt darin einer adligen Gesellschaft auseinander, die Adligen seien freilich zuerst geschaffen, aber aus der hinaufgegorenen Hefe, die Knechte dagegen aus dem kräftigen Safte. Das bekommt dem Mädchen natürlich schlecht.

Ein singspielartiges Spottgedicht auf die Adligen finden wir auch in Hippels „Lebensläufen". Hermann dichtet es auf eine Pastorentochter, deren Verlobung mit einem adligen Krippenritter erst zu Stande gekommen war, nachdem er wegen seiner Aufdringlichkeit eine Ohrfeige von seiner Zukünftigen erhalten hatte[10]:

„Ein Jüngferchen wird gnäd'ge Frau;
Des Pastors Trinchen kommt zum V
Auf ungebahntem Wege.
O Wunderworte! braun und blau,
Schlag über alle Schläge.“

Das Gedicht klingt in eine witzige Gegenüberstellung der Güter aus, die hier von adliger und bürgerlicher Seite zusammenkommen:

„Ist Ende gut, ist alles gut!
Das neue Paar zieht wohlgemuth
Mit Bibel und mit Degen.
Der Herr Gemahl hat adlich Blut,
Und sie des Vaters Segen.“

Hieran erinnert unmittelbar das Spottgedicht[11] auf den Baron, das in den „Lehrjahren“ dem Pedanten verhängnisvoll wird. Auch hier wird der Adlige dem Bürgerlichen gegenübergestellt; dieser hat Verstand, jener ist mächtig und reich. Der Baron handelt also verkehrt, wenn er sich unter die Schauspieler mischt:

„Nun dächt' ich, lieber Herr Baron,
Wir liessen's beide, wie wir sind:
Sie blieben des Herrn Vaters Sohn,
Und ich blieb meiner Mutter Kind.
Wir leben ohne Neid und Hass,
Begehren nicht des andern Titel,
Sie keinen Platz auf dem Parnass,
Und keinen ich in dem Kapitel.“

Der leichtfertige Ton des Gedichtes fordert Wilhelm zu einer leidenschaftlichen Verwerfung der darin ausgesprochenen Grundsätze heraus. Hermes behandelt dagegen das Gedicht Johannes im Roman als etwas absolut Berechtigtes und flickt unter dem Texte Entschuldigungen ein, die es zu einer bloss relativen Geltung herabdrücken sollen. Einschränkungen können aber nur dann wirken, wenn sie innerhalb des Kunstwerkes selbst erfolgen.

Eines fehlt dem Goethischen Gedichte zur Verwandtschaft mit den Liedern im Singspiel: es wird nur recitiert und nicht gesungen. Die eigentliche Vertreterin des Singspiels ist Philine, die leichtsinnige Soubrette. Aus moralischen Gründen enthält uns Goethe das Lied: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz" vor, das Philine zur Harfenbegleitung Augustins singt. Gegenüber dem, was sie sonst zum besten giebt, kann man diesen Grund kaum gelten lassen. Das Lied ist im „Faust" in den Osterspaziergang eingeschoben. Man wird also auch nicht annehmen dürfen, Goethe habe dem Gedichte Philines nicht den Platz neben dem des Harfners gönnen wollen. Allerdings aber hat es im „Faust" eine grössere Wirkung, da ein singspielartiger Hintergrund, der Tanz der Bauern unter der Linde, hinzukommt.

Singspielartig ist in den „Lehrjahren" auch das Stück, das zu Ehren des Prinzen aufgeführt wird.[12] Die Inhaltsangabe würde ziemlich genau auf den „Dorfjahrmarkt" passen, den Benda und Gotter durch eine Verschmelzung von Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" mit Engels „Dankbarem Sohn" geschaffen hatten. Freilich erschien diese Operette bereits 1776. Sei dem, wie ihm wolle, eine echte Singspielarie trägt uns jedenfalls Philine „auf eine sehr zierliche und gefällige Melodie" vor:

„Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht;
Nein, sie ist, o holde Schönen,
Zur Geselligkeit gemacht."

Der erste Vers klingt wie eine abwehrende Antwort auf einen klagenden Gesang. Das Gedicht verleugnet seine Selbständigkeit und giebt sich als Teil eines Wechselgesanges. Auf die erste Strophe folgt die Vergleichung der Nacht, der schönsten Hälfte des Lebens, mit dem Weibe, während der Tag verworfen wird:

„Er ist gut sich zu zerstreuen,
Zu was anderm taugt er nicht."

In vier Strophen werden die nächtlichen Freuden geschildert. Aus drei durch „Wenn“ eingeleiteten Vordersätzen ergiebt sich die Folgerung: Die Liebenden schaudern nicht um Mitternacht. Philine fügt noch eine zierliche Schlussmoral hinzu:

> „Darum an dem langen Tage
> Merke dir es, liebe Brust;
> Jeder Tag hat seine Plage
> Und die Nacht hat ihre Lust.

Serlos lautes Bravo ist gewiss jedem aus dem Herzen gesprochen, und auf den leichtfertigen Inhalt besinnen wir uns erst, wenn Aurelie ihre Schilderung von Philines Charakter zum besten giebt.

Genau demselben Genre gehört das Lied der „Pilgernden Thörin“ an, das Goethe dem französischen Originale sehr frei nachbildete.[13] Freilich würden wir die „burleske Romanze“ von dem geplünderten Liebhaber eher aus Philines Munde zu hören erwarten, als aus dem der edlen Fremden, die sie plötzlich zum Erstaunen des Herrn von Revanne und seiner Familie am Klavier vorträgt.[14] Hier liegt ein Verstoss gegen den Charakter vor, daran ändert auch die „wirklich bezaubernde Stimme“ und die „unaussprechliche Anmuth“ des Vortrages nichts. Ebenso ist es innerhalb der „Wanderjahre“ ein stilwidriger Realismus, wenn Herr von Revanne bemerkt[15]: „Da sie geendigt hatte, erschien sie so gesetzt wie vorher, und wir glaubten, sie habe nur den Augenblick der Verdauung erheitern wollen.“

In den „Wahlverwandtschaften“ haben wir keine singspielartigen Lieder, die auch zu dem vornehmen Tone des Romans nicht passen würden. Eher muss es befremden, dass Goethe bei den zahlreichen Festlichkeiten, die wir hier finden, niemals die rhythmische Prosa, wie in den „Lehrjahren“, niemals feierliche Gesänge, wie in den „Wanderjahren“, bringt. Die offenbar von freimaurerischen Anklängen durchzogene Rede des Maurers bei der Grundsteinlegung[16] gemahnt in

ihrer andauernden allegorischen Deutung des Handwerks sichtlich an Schillers Glocke und Stellen wie: „Des Maurers Arbeit, zwar jetzt unter freiem Himmel, geschieht wo nicht immer im Verborgnen doch zum Verborgnen,“ würden unendlich gewinnen, wenn sie rhythmisch gebunden wären.

V. Dichtende Personen.

Am vollkommensten ist eine lyrische Einlage gewiss, wenn sie unzertrennlich mit einer Person verwachsen ist, wenn dieser im Gesange ihr Schicksal über die Lippen tritt. Das ist mit dem komischen Uebergange in gebundene Rede, mit rhythmischer Prosa und mit Citaten nicht zu erreichen. Der Roman liegt schliesslich doch weiter ab vom strophischen Liede als das Versdrama, eine solche Einlage will also wohl motiviert sein. Am einfachsten wird das erreicht, wenn man Dichter auftreten und ihre Lieder vortragen lässt. Dieses Verfahren ist aber gefährlich und hat Missbräuche und Uebertreibungen im Gefolge gehabt.

Am naivsten ist Hermes verfahren. Den vielen Gedichten in „Sophiens Reise“ entsprechen viele dichtende Personen. Sophie[1], Wenzel von Käseke[2], Henriette[3], Pastor Gros[4] und seine Frau[5], Professor T.*[6], Pastor Radegast[7], Julchen[8], Jacob L.[9], Justchen[10], Frau Janssen[11], Johanne[12], Madame Bell[13] und Herr Less*[14] dichten. Dazu kommen noch Bettelweiber und Predigtamtskandidaten, die sich durch Gedichte zu empfehlen suchen — es tritt überhaupt fast keine Person auf, die nicht gegebenenfalls den Pegasus zu besteigen im stande ist oder es doch zu sein glaubt. Natürlich hat Hermes bei dieser ungeheuren Fülle die Lieder nicht der Charakteristik dienstbar machen können. Es werden wohl einmal ein paar alberne Verse[15] von Puff eingeschoben, die ihn als ehrlichen Deutschen charakterisieren sollen; feinere Schattierungen fehlen aber gänzlich.

Vielmehr ist Hermes die Beziehung zur Situation die Hauptsache. Man singt eine Arie[16], „die in aller Beziehung

für diesen Abend gehörte". Pastor Gros sieht seine Frau ein Lied dichten, in dem ihre Liebe und Reue zum Ausdrucke gelangt[17]: „Sie legte ein Blatt neben die Noten, welches sie einigemal überlas und mit Bleifeder corrigierte, woraus ich mit Recht schloss, es sei ein Text, den sie sich selbst gemacht habe. Nun spielte sie, und sang folgends, mit einer Bewegung, die mich bald merken liess, sie säh mich in der That nicht." Radegast sagt von einer Melodie Grauns[18]: „Ich legte jetzt folgenden Text darunter." Madame Bell versteigt sich sogar zum Improvisieren[19]: „Ich flog hin und sang, in der Fülle des wonnetrunknen Herzens, so als lägen die Worte wirklich unter den Noten." Die Personen singen auch ihr Klavier an; denn dieses ist das begleitende Instrument, und nur ganz vereinzelt taucht einmal die Laute auf, mit der Benson ein Lied des Magisters Kübbuts begleitet.[20] Die Personen citieren sich gegenseitig und machen soviel Aufhebens von ihren wenig wertvollen Leistungen, dass man stark an Samuel Gotthold Langes Freunde und Freundinnen erinnert wird, die in allzu „Freundschaftlichen Briefen" sich gegenseitig ihre Unsterblichkeit garantierten. Und wenn wir uns nach diesen vielfältigen Bekräftigungen darauf einlassen, das Lied für eine Dichtung der Person zu halten, die es singt, dann setzt Hermes kaltblütig das Original Tibulls unter den Text oder beklagt sich in einer Note, dass man ihm sein geistiges Eigentum geraubt und in irgend einem Musenalmanach unter fremdem Namen abgedruckt habe!

Im „Siegwart" finden wir schon einen starken Fortschritt gegenüber den Geschmacklosigkeiten, die Hermes sich zu Schulden kommen lässt. Einmal singt Therese ein Lied[21] Northerns und einmal versteigt sich Kronhelm[22] zu einigen Versen an Siegwart, der einzige Dichter aber ist der Held des Romans. Schon als Knabe verfertigt Siegwart ein Kriegslied für seine Kameraden[23] und ein Gedicht auf seinen verstorbenen Bruder.[24] Sein Herz erfüllen Empfindungen, „die beym Jüngling, der ihm gleich ist, zu Liedern werden", und

er besitzt ein dichterisches Talent, das „bey glücklicheren äusserlichen Vortheilen, des Geburtsorts, der Erziehung, des Umgangs, und seines ganzen Schicksals, noch mehr emporgestrebt seyn, und die Herzen seiner Mitbürger nach sich gezogen haben würde". Wir können aber unmöglich Siegwarts Schicksal für die Steifheit seiner ganz von Klopstockscher Terminologie erfüllten Oden[25] verantwortlich machen. Etwas besser, aber fast durchweg unbedeutend, sind die sangbaren Lieder.[26] Eine Ausnahme macht das volkstümliche Gärtnerlied[27], das Siegwart singt, als er verkleidet im Kloster weilt. Der traurige Liebhaber setzt seinen Seelenzustand immer mit Vorgängen des Gärtnerhandwerks in Parallele:

„Hie schmacht ich wie die Nelken,
Die in der Sonne welken."

Er ruft in versteckter Form die geliebte Nonne an:

„Ey du, mein Gärtnermädchen,
Soll ich dich nimmer sehn?
Du must in dunkeln Mauren
Den schönen May vertrauren?
Must ohne mich vergehn,
Ach, ohne mich vergehn?"

Die Geliebte wird erst mit den Blumen verglichen, dann mit dem Regen, dessen sein Herz gleich den Pflanzen bedarf, und er schliesst mit der Strophe:

„Du liebes Gärtnermädchen:
Mein Leben welket ab:
Darf ich nicht bald dich küssen,
Und in den Arm dich schliessen,
So grab' ich mir ein Grab,
So grab' ich mir ein Grab."

Dieses Lied und das, welches Therese am Klavier singt, sind die einzigen, die wirklich zum Vortrage gelangen. Alle andern werden nur von Siegwart aufgezeichnet. Die immer wiederholten Phrasen: „Er warf aufs Papier hin," „setzte

sich und schrieb“ oder sogar: „Er schrieb, als er Dinte und Papier sah“ bringen die poetischen Einlagen in eine sehr prosaische Umgebung. Bei Hermes haben wir eine sangeslustige Menge, hier einen schreibfertigen Poeten. Der ernüchternde Eindruck wird verschlimmert durch steife Titel: „Nach Kronhelms zweytem Abschied“[28], „Auf die Vermählung meiner theuren Schwester und meines theuren Kronhelms“.[29]

Miller sucht wie Hermes die Gedichte möglichst eng mit der Situation zu verknüpfen. Den Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung setzt er als selbstverständlich voraus, wenn er Siegwart fordern lässt, man solle[30]: „Jedes Gedicht in der Lage lesen, worinn's der Dichter sang, und ihn nicht mit kaltem Blut beurtheilen.“ Siegwarts Gedichte sind nach der Fiktion des Dichters alle unter dem unmittelbaren Eindruck eines Ereignisses entstanden. Mariane wirft ihm den ersten zärtlichen Blick zu, und er dichtet[31]:

„War das nicht ein Blick der Liebe,
Der aus ihrem Auge sprach?
Sah es nicht bethränt und trübe
Mir mit stiller Sehnsucht nach?“

Als sie sich ihre Liebe gestanden haben, ruft Siegwart aus[32]: „Mein, o mein ist er, der Engel Gottes!“, und dieser Ausruf wird sofort der erste Vers einer fünfstrophigen Ode. Siegwart ist das Dichten Bedürfnis. Nach der ersten Ode auf Mariane hören wir[33]: „Es war ihm recht wohl, als er dieses Gedicht gemacht hatte. Er las es mehrmals durch; Es gefiel ihm, denn er hatte seiner Empfindung doch einigermassen ein Gewand und Worte gegeben, ob er gleich unendlich mehr hatte sagen wollen.“ Siegwart ist offener als Dichter, wie als Mensch; was er im Gespräche nicht zu äussern wagt, vertraut er dem Liede an. Sein bester Freund, Kronhelm, erfährt seine Liebe zu Mariane nur durch ein Gedicht[34] an sie, das ihm zufällig in die Hände gerät.

Manche Situationsgedichte sind typisch. Hermes lässt die entführte Sophie in der Nacht auf dem Meere ein Lied[35]

„An den Mond“ dichten. Siegwart blickt immer nach diesem Gestirne. Als ihn Kronhelm verlässt, dichtet er[36]:

„Die bange Scheidestunde naht
Mit allen ihren Qualen;
Der Mond beleuchtet ihren Pfad
Mit blassen Todesstralen.“

„An den Mond“ dichtet Siegwart voll Sehnsucht nach Mariane auf der Reise nach Ingolstadt[37], „An den Mond“, wenn er einsam zu Hause sitzt[38] und die Geliebte auf dem Balle weiss.

Wie Hermes legt Thümmel den Dichtungen oft lateinische Originale zu Grunde. Er parodiert die Horazische Ode[39]: „Sic te diva potens Cypri“ in einem Abschiedsliede, das der Held auf den Visitator und seine Nichten dichtet und ihnen nachsingt.[40] Zu humoristischen Zwecken wird man sich solche Erneuerungen gern gefallen lassen. Klingt es doch ergötzlich, wenn er am Strande steht und singt:

„Hängt eure Lampen aus, ihr Brüder
Helenens! Cypris, strahle nieder,
Sanft, wie es deinem Stern gebührt!
Und lass auch du, der Winde Vater,
Das Schiff von Stürmen unberührt,
Das unsern Visitater
Und seine Nichten führt!“

Dass ein Gedicht bei Thümmel gesungen wird, ist eine seltene Ausnahme. Der Held schreibt sie nieder, wie Siegwart, sei es nun in die Schreibtafel[41], in sein Memoiren-Buch[42], auf ein Bildnis Klärchens[43] oder auf eine Gartensäule.[44] Die Gedichte Thümmels wollen nur Unterhaltungspoesie sein, auf Tiefe und Innerlichkeit erheben sie keinen Anspruch. Da sie alle in derselben leichtsinnigen Manier gedichtet sind, besitzen sie auch für die Charakteristik nicht den geringsten Wert und sind nur als witzige Tändeleien zu betrachten.

Wieland hat seinem Agathon, wie er selbst sagt[45], einige Züge von dem gleichnamigen Freunde des Sokrates, dem

bekannten Verfasser der „Blume“, gegeben. Er meint damit wohl nicht die dramatische Begabung; denn von dieser liefert die oben analysierte rhythmische Prosa doch ein gar zu dürftiges Zeugnis. Agathon trägt den Namen eines Dichters, aber er ist kein Dichter, sondern Philosoph und Politiker. Aehnlich steht es mit dem Helden der „Lehrjahre“. Wilhelm Meister ist ein Dichter. Wir erhalten die Inhaltsangabe seines grossen allegorischen Jugendpoems[46] „Der Jüngling am Scheidewege“ und eine Mitteilung über seine ausschliessliche Vorliebe für den fünften Akt, wenn er Trauerspiele dichtet[47] — aber wir bekommen auch nicht einen Vers von ihm zu hören, was schon Körner auffiel.[48] Wir sind hier im gleichen Falle wie bei Tasso, wenn wir von historischen Kenntnissen absehen, und bei Werthers zeichnerischem Talent. Wir müssen glauben, dass Wilhelm Dichter ist, ohne uns über den qualitativen Wert seiner Leistungen ein eigenes Urteil bilden zu können. Ebenso hören wir nur, dass Wilhelm[49] „ein reizendes Lied von der Hand der Gräfin“ besitzt, ohne dass es uns mitgeteilt wird. Der Ausdruck lässt es allerdings fraglich erscheinen, ob sie das Gedicht verfasst oder nur kopiert hat, und da sonst niemals von ihrem Talente die Rede ist, möchte man wohl das letztere annehmen. Aber warum wäre das Lied dann „reizend“? Dieser Ausdruck verlangt, dass wir sie als Dichterin neben ihren Gatten, den Baron und Wilhelm Meister stellen, von denen allen wir nichts erhalten. Für Nebenpersonen ist dies begreiflich, aber nicht für den Helden. Goethe brauchte keine Enttäuschungen zu fürchten; denn er hat keine prahlerischen Anpreisungen von Wilhelms Talent vorausgeschickt. Wir hören[50]: „Seine Jugend liess ihn reiche Freuden geniessen, die von einer lebhaften Dichtung erhöht und erhalten wurden.“ Wilhelm selbst wirft seine offenbar nach französischem Muster gebauten Tragödien mit den Worten ins Feuer[51]: „Sollen sie vielleicht einmal der Welt zum Gespötte dienen, anstatt Mitleiden und Schauer zu erregen?“ Wollen wir annehmen, dass Wilhelm auch hier

Dilettant ist, dass gute Verse gegen seine, schlechte gegen Goethes Individualität gewesen wären?

Jedenfalls ist diese Annahme im Hinblick auf die „Wanderjahre“ nicht haltbar. Hier erhalten wir eine überraschende Nachricht von Wilhelms Dichtertalent. Er berichtet, sein rhythmisches Gefühl sei so stark, dass er sich beim Wandern unwillkürlich taktmässig fortbewege. An den Rhythmus schliesst sich sodann die Empfindung leiser Töne, die irgend ein Lied begleiten, „das sich ihm auf eine oder die andere Weise gefällig vergegenwärtigt.“ Die Mitglieder des Bandes bitten ihn sofort um die Mitteilung eines solchen Liedes, und er schreibt auf ein Blatt aus seiner Schreibtafel[52]:

„Von dem Berge zu den Hügeln
Niederab das Thal entlang,
Da erklingt es wie von Flügeln,
Da bewegt's sich wie Gesang.“

Soweit drückt das Gedicht nur die Stimmung eines Wanderers aus, dann aber wendet es sich dem Begriffe des Fortschreitens im höheren Sinne zu und schliesst mit der Maxime:

„Auch dem unbedingten Triebe
Folget Freude, folget Rath;
Und dein Streben, sei's in Liebe,
Und dein Leben sei die That.“

Die That ist das Problem der „Wanderjahre“ und des Bandes, das daher freudig dieses Lied singt, sobald Wilhelm es ihm überliefert. Doch St. Christoph tritt ein und verändert den Refrain, der nun auch Wilhelm mahnend entgegentönt:

„Du im Leben nichts verschiebe;
Sei dein Leben That um That.“

An der Tafel trifft Wilhelm dann Lenardo, und dieser giebt gegen Ende des Mahles ein Zeichen, auf das sich zwei Sänger erheben und Wilhelm nochmals sein Lied vortragen.[53]

Ihnen folgen zwei andere mit einer Fortsetzung. Jetzt erst wird das Lied ein geschlossenes Ganze. Nachdem die beiden neuen Sänger den Schmerz der Trennung beklagt haben, spricht Lenardo über das Heitere des Wanderns und leert seinen Becher darauf. Nun erheben sich alle vier Sänger zum Preise des Wanderns, heben den sittlichen Gehalt von Wilhelms Strophe erst recht heraus und bilden ihn weiter:

„Bleibe nicht am Boden heften,
Frisch gewagt und frisch hinaus,
Kopf und Arm mit heitern Kräften
Ueberall sind sie zu Haus."

Wilhelm ist hier also doch mehr anregend als erschöpfend. Als Lenardo seine zweite grosse Rede über das Wandern gehalten hat, singt man nicht Wilhelms Lied, sondern die hinzugedichtete Endstrophe.[54] Die mehrfache wortgetreue Wiederholung der Lieder gehört zu den wenig erfreulichen Stileigentümlichkeiten der „Wanderjahre", die in den „Lehrjahren" nirgends vorkommen. Sonderbar erscheint es, dass Goethe Wilhelm zum Chirurgen werden lässt, statt ihn bei der Gesellschaft oder in den pädagogischen Provinzen als Dichter unterzubringen. Ueberflüssig wäre er dort nicht gewesen. Singen doch die Maler und Dichter ein Lied, in dem sie gemeinsam das Los des Künstlers verherrlichen.[55] Ebenso sehen wir Odoard unter die Wanderer ein gedrucktes Blatt verteilen, worauf sie nach einer bekannten Melodie ein Lied singen, das mit der Aufforderung schliesst[56]:

„Eilet, eilet, einzuwandern
In das feste Vaterland.
Heil dir Führer! Heil dir Band!"

Ausserdem hören wir, dass Odoard in Verdacht gerät, seine Prinzessin allzu leidenschaftlich unter dem Namen Aurora in einem Gedichte gefeiert zu haben, das in Wahrheit an eine andere gerichtet ist.[57] Ebenso wenig wie dieses Gedicht werden uns die Lieder der Neuen Melusine mitgeteilt,

die sie zur Laute singt.[58] Ihr Liebhaber gerät darauf in Zorn und beleidigt sie schwer. Nun singt sie drei Strophen. Die erste ist ein freundlicher Abschied an die Gesellschaft, bei der zweiten fliesst die Societät gleichsam auseinander, von der dritten erzählt uns der Rotmantel: „Sie war allein an mich gerichtet, die Stimme der gekränkten Liebe, die von Unmuth und Uebermuth Abschied nimmt.“ Diese Inhaltsangabe erinnert zwar an die Lieder, die der Harfner beim ersten Auftreten singt, ist aber doch zu weitläufig, um nicht das Verlangen nach unverkürzter Wiedergabe zu erregen.

Im engsten Zusammenhange mit den lyrischen Einlagen der älteren Romane stehen die Lieder der Novelle „Der Mann von fünfzig Jahren“. Der Major gehört eigentlich zu den Lehrdichtern. Sein Opus über die Jagd wird uns wenigstens dem Inhalte nach mitgeteilt.[59] Er benutzt seine Kenntnis der antiken Dichter, um lateinische Spruchweisheit in deutsche Reimverse zu verwandeln.[60] Er umschreibt mehr, als dass er übersetzt. Aus dem Verse: „Vel cur his animis non incolumes redeunt genae!“ macht er:

„Doch wenn mich die Jahre zwacken,
Wie auch wohlgemuth ich sei,
Denk' ich jene rothen Backen,
Und ich wünsche sie herbei.“

Er nimmt einfach die Klage über den Gegensatz zwischen Jugendfrische und Altersweisheit herüber und gestaltet den Ausdruck vollständig um. Als die schöne Witwe ihm die Brieftasche geschenkt hat, deren Anfertigung er mit grossem Vergnügen beobachten konnte, holt er sich bei Ovid den Gedanken:

„Zwar ich besitz' es gegenwärtig,
Doch soll ich mir nur selbst gestehn;
Ich wollt' es wäre noch nicht fertig,
Das Machen war doch gar zu schön.“

Dann aber fällt ihm plötzlich ein, dass die Ovidverse, die er nachahmt, von Arachne gesagt werden. Er fürchtet,

ein Gelehrter werde seine Vorlage auswittern, und die Witwe ihm den entfernten Zusammenhang übel nehmen, in den sie durch das Gedicht mit der in eine Spinne verwandelten Weberin gerät[61]: „Wie sich nun der Freund aus einer solchen Verlegenheit gezogen, ist uns selbst unbekannt geblieben, und wir müssen diesen Fall unter diejenigen rechnen, über welche die Musen auch wohl einen Schleier zu werfen sich die Schalkheit erlauben." Noch mehr als die Anlehnung an lateinische Muster weisen diese weitschweifigen Erklärungen auf Hermes und Thümmel zurück.

Dem Major fällt ein Gedicht ein[62]: „Dessen rhythmische Ausführung uns nicht gleich beigeht, dessen Inhalt jedoch durch zierliche Gleichnisse und anmuthige Wendung sich auszeichnete." Dann giebt Goethe eine prosaische Inhaltsangabe des Liedes, das den Gegensatz zwischen Alter und Jugend in Bildern darstellt: „Die Fichte die im Winter frisch und kräftig erscheint sieht im Frühling verbräunt und missfärbig aus, neben hellaufgrünender Birke." Für den seltsamen Einfall, die poetischen Gedanken vor oder ohne Ueberführung in die rhythmische Form darzustellen, dürften sich schwerlich Parallelen finden lassen.

Während der Major ursprünglich die beschreibende Dichtung pflegt, ist Flavio von jeher die lyrische eigen. Als er krank im Schlosse liegt, sendet er Hilarie ein Gedicht, das seinen wilden Seelenzustand ausdrückt:

„Nach welcher dunklen schwer entdeckten Schwelle
Durchtappen pfadlos ungewisse Schritte?
Dann in lebendigem Himmelsglanz und Mitte
Gewahr', empfind' ich Nacht und Tod und Hölle."

Wir haben oben gesehen, wie die Personen in „Sophiens Reise" bei jedem bedeutenden oder unbedeutenden Anlass ohne weiteres ans Klavier eilen und ein Lied nach einer bekannten Melodie improvisieren. Etwas ähnliches finden wir auch hier. Hilarie begiebt sich an das Instrument, um

Flavios Gedicht mit Musik zu begleiten. Es gelingt ihr nicht. Ihre Seele widerstrebt dieser trüben Stimmung, nur der Rhythmus und der Reim „schmeicheln sich dergestalt an ihre Gesinnungen an“, dass fast ungewollt eine trostreiche Erwiderung auf die Klagen des Geliebten entsteht[63]:

„Ermanne dich zu rasch gesundem Schritte,
Komm in der Freundschaft Himmelsglanz und Helle,
Empfinde dich in treuer Guten Mitte,
Da spriesse dir des Lebens heitre Quelle.“

Der poetische Verkehr ist nun eingeleitet. Wechselgedichte gehen hin und her, Flavio zeigt Hilarie seine leidenschaftlichen Gedichte an die schöne Witwe und macht sie dadurch völlig zu seiner Vertrauten.[64] Bald ist seine Genesung vollendet und ihr Verhältnis sehr innig geworden, allein durch die Kraft der Dichtkunst[65]: „Innig verschmolzen mit Musik heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.“ Als Flavio aber erst Hilaries Gemahl ist, da scheint plötzlich sein Dichtertalent abgenommen zu haben. Bei Makarie beobachtet man ihn, wie er im Freien auf und ab läuft, zuweilen stehen bleibt und etwas in seine Schreibtafel schreibt. Vor seinem Abschiede liest er Makarie ein etwas lang geratenes Gedicht auf sie und ihre Umgebung vor und lässt es in schöner Abschrift auf gerändertem Papier zurück[66]: „Es liess sich allenfalls anhören, ob man gleich dadurch weiter nichts erfuhr als was man schon wusste, nichts fühlte als was man schon gefühlt hätte.“ Es lässt sich nicht erkennen, warum Flavio, dem Goethe doch früher ein gewisses Talent zugestanden hat[67], hier plötzlich komisch genommen wird. Unter diesen Umständen rücken seine früher mitgeteilten Verse in ein ganz anderes Licht, und der Leser muss notwendig in Verwirrung geraten.

VI. Lyrische Monologe.

Als Goethe „Jery und Bätely" vollendet hatte, schrieb er seinem Freunde Kayser einen Brief, in dem er ihn auf die „dreierlei Arten von Gesängen", die darin vorkommen, aufmerksam macht.[1] Eine Art fällt für uns fort: Der Wechselgesang oder, wie ihn Goethe nennt, „der rytmische Dialog". Die beiden andern Arten aber haben, im Singspiel wie im Roman, gleiche Wirkung und Bedeutung. „Erstlich Lieder, von denen man supponiret, dass der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in ein oder der andern Situation anbringt." Dahin werden wir Philines Lied rechnen. „Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verlohren, aus dem Grunde des Herzens singt." Diese Worte zeigen, in welchem Sinne wir die Lieder Mignons und des Harfners aufzufassen haben.

Sie lassen am deutlichsten den weiten Abstand zwischen den lyrischen Einlagen Goethes und denen der übrigen Romanschriftsteller erkennen. Mögen auch Vorbilder die Phantasie des Dichters befruchtet haben, die Summe von Poesie, die hier vorliegt, kann man nicht aus ihnen zusammenaddieren. Das Schicksal Augustins und seiner Tochter kommt in den „Lehrjahren" zum Abschluss; ihre Geschichte ist ein Ganzes, die des Helden ist nur Fragment. Ein geheimnisvolles Walten des Zufalls führt die beiden, die nicht ahnen, wie nahe sie einander verwandt sind, zu Wilhelm. Er hat längst Mignon bei sich aufgenommen, als der Harfner, wie ein Gast aus einer andern Welt, erscheint.[2] Die beiden ersten Lieder, die er der Gesellschaft vorträgt, das „Lob auf den Gesang" und das „Lob der Geselligkeit" teilt uns Goethe nicht mit. Als Wilhelm dem Harfner zuruft: „Vertrau uns, wenn du etwas bedarfst!", idealisiert er sofort die Situation und singt das Lied vom Sänger, der statt der goldnen Kette, die ihm der König bietet, nur einen Trunk des besten Weines verlangt und erhält. Sofort nach den Worten:

„Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke,"

ergreift auch er ein Glas Wein und trinkt es mit freundlicher Wendung gegen seine Wohlthäter aus. So kehrt er mit dem Schlusse wieder zu der Situation zurück, von der er ausgegangen ist.

Haben wir den Harfner hier im Kreise froher Geselligkeit kennen gelernt, so sind die Phantasien, denen er sich ergiebt, wenn er allein ist, ganz anderer Art. Wilhelm belauscht ihn und hört die furchtbare Anklage der himmlischen Mächte*:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Mögen diese Klagen Wilhelm auch bis zu Thränen rühren, begreifen kann er das ungeheure Leid des Unglücklichen nicht. Fast frivol, jedenfalls unbedachtsam klingen seine Worte: „Ich finde dich sehr glücklich, dass du dich in der Einsamkeit so angenehm beschäftigen und unterhalten kannst, und da du überall ein Fremdling bist, in deinem Herzen die angenehmste Bekanntschaft findest." Zur Antwort offenbart der Harfner in einem tiefernsten Liede die Schrecken der von Wilhelm voreilig gepriesenen Einsamkeit:

„Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein,
Mich Einsamen die Qual.
Ach, werd' ich erst einmal
Einsam im Grabe sein,
Da lässt sie mich allein!"

Diese Lieder sind im höchsten Sinne des Wortes charakteristisch. Es sind Selbstbekenntnisse, in denen uns die ganze

zerstörte und zerrissene Natur Augustins, die der Verfolgung durch ein unerbittliches Schicksal unterliegt, vor Augen tritt. Aber die Gedichte sind dennoch so eng in den Dialog verwoben, dass ein entfernter Zusammenhang mit dem Ueberspringen in gebundene Rede nicht geleugnet werden kann. Es ist auch nur scheinbar eine Profanie, hier an Hermes und Thümmel zu erinnern, da die Vergleichung doch nur den unermesslichen Vorrang Goethes erkennen lässt. Gleichzeitig ist aber ins Auge zu fassen, dass Goethe oft zwischen direkter und indirekter Rede so wechselt, dass eine Person in dieser, die andere in jener spricht, und eine annäherungsweise durchgeführte Befolgung desselben Principes ist hier sowohl für den Einzeldialog, wie für die Gesamtanlage erkennbar. Gerade den Personen, deren Wortkargheit und Mangel an Ausdrucksfähigkeit betont wird, Augustin und seiner Tochter, fallen die Gedichte zu.

Während der Harfner deutsch singt, haben wir uns Mignons Lied zunächst in ihrem Mischdialekte gesungen vorzustellen. Wir erhalten Wilhelms Uebersetzung[4]: „Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen; die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend, und das Unzusammenhängende verbunden ward." Das erinnert an Hippels Uebersetzungen aus dem Lettischen, die allerdings keine strophische Form besitzen. Das Lied ist als Mignons eigene Dichtung „aus dem Grunde des Herzens" aufzufassen, aber Goethe hat ein geheimnisvolles Dunkel gelassen und ist weit von einer aufdringlichen Betonung des Talentes entfernt, wie wir sie bei Hermes und Miller finden. Der Harfenspieler giebt auf die Frage nach dem Verfasser seines Liedes keine bestimmte Antwort[5]: „Nur versicherte er, dass er reich an Gesängen sei, und wünsche nur, dass sie gefallen möchten." Ebenso erhält Wilhelm von Mignon keine Antwort auf seine Frage[6]: „Woher hast du das Liedchen?" Aber die Erzählung des Marchese lässt keinen Zweifel mehr übrig.[7] Wir

hören dort, dass sie in ihrer Jugend, wenn sie von ihren einsamen Ausflügen zurückkehrte, sich unter das Portal eines Landhauses in der Nachbarschaft zu setzen pflegte: „Dort schien sie auf den Stufen auszuruhen, dann lief sie in den grossen Saal, besah die Statuen, und wenn man sie nicht besonders aufhielt, eilte sie nach Hause.“ Wilhelm hört von Mignon:

„Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!“

In etwas bedenklicher Weise wird dieser Kommentar dann in den „Wanderjahren“ fortgesetzt, wo Wilhelm mit einem reisenden Maler, der Mignons Lebensgeschichte zeichnet, alle Stätten aufsucht, wo sie geweilt hat.[8] Ein Blatt illustriert wieder dieselbe Strophe: „Unter dem hohen Säulenportal des herrlichen Landhauses stand sie, nachdenklich die Statuen der Vorhalle betrachtend.“ Als Wilhelm und der Künstler in der Heimat des Kindes angelangt sind, können sie sich „eines traurigen Lächelns nicht enthalten, wenn sie, unter Cypressen gelagert, den Lorbeer aufsteigen, den Granatapfel sich röthen, Orangen und Citronen in Blüthe sich entfalten und Früchte zugleich aus dem dunklen Laube hervorglühend erblickten.“ Das ist eine matte Wiederholung der herrlichen Strophe:

„Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?“

Die Prosastelle beweist durch ihr „zugleich“, dass auch im Liede ein Nebeneinander von Blüten und Früchten vorhanden

ist, hat aber nicht vergessen, den Vernunftschluss zu ziehen, dass die Orangen auch blühen, wenn es die Citronen thun. Lassen wir diese unglückliche Paraphrase beiseite!

Die lyrischen Einlagen stehen im Dienste des vordeutenden Stils. Nach den Andeutungen über Mignons Geschick kommt Augustin wieder beim Abschiede vom Grafenschlosse zu Worte. Er will seinem Wohlthäter nicht folgen, er ruft ihm zu[9]: „Meine Gegenwart verscheucht das Glück, und die gute That wird ohnmächtig, wenn ich dazu trete.“ Zu diesen Worten, die stark an das Schuldbewusstsein des Orest in der „Iphigenie“ erinnern[10], stimmen einige Verse, die Wilhelm vom Harfner gehört hat:

„Ihm färbt der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuldigen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.“

Jetzt wissen wir, dass Mignon und der Harfner von grossem Leide verfolgt werden. Auch die erste Andeutung, dass ihr Geschick ein gemeinsames ist, erhalten wir in einem Liede[11], das beide „als ein unregelmässiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrucke singen“. Wieder nennt uns Goethe den Dichter des Liedes nicht. Wir wissen nicht, ob es der Harfner geschaffen hat, und möchten eher an Mignon denken, da auch hier die Sehnsucht nach Italien zum Ausdrucke gelangt:

„Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh' ich ans Firmament
Nach jener Seite.“

Am richtigsten wird man wohl im Anschlusse an Goethes Erklärung über solche Lieder annehmen, dass die Frage nach dem Dichter überhaupt nicht gestellt werden soll. Das Gedicht hat einen sehr nahen Bezug zur Situation. Es drückt die tiefsten Empfindungen der beiden Heimatlosen aus und

steht ganz im Einklange mit Wilhelms Stimmung, der in „träumender Sehnsucht“ der Amazone gedenkt, während sie singen:

„Ach! der mich liebt und kennt
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide!“

So knüpft dieses Lied das Band zwischen Wilhelm und seinen Schützlingen noch fester und vereinigt sie alle in einer herrlichen Gruppe. Doch sie sollen nicht mehr lange zusammenbleiben. Bei dem Brande des Hauses bricht der Wahnsinn Augustins zum erstenmale hervor. Als Wilhelm ihn im Garten wieder findet, da entringt sich seinen Lippen nur noch das unsäglich traurige Bettlerlied[12], der „Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinne ganz nahe fühlt“. Aber es wird uns nicht ganz mitgeteilt. Goethe fingiert, dass er die Lieder nur durch die Vermittlung Wilhelms erhält: „Leider hat Wilhelm davon nur die letzte Strophe behalten.“ Der Harfner will ihn verlassen und sein Brot vor den Thüren suchen:

„Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Thräne wird er weinen,
Und ich weiss nicht, was er weint.“

Wilhelm hält ihn glücklich zurück und bringt ihn bei einem Geistlichen unter, der ihn durch regelmässige Thätigkeit langsam von seinem Wahnsinne heilt. Auch dort singt er Lieder. Wir hören, dass ein Sohn des Geistlichen, der seinem Vater die Predigten nachzuschreiben gewohnt ist, manche Strophe aufgezeichnet und mehrere Lieder nach und nach zusammengesetzt hat. Uns wird keines mitgeteilt, auch nicht das Lied[13] über seine grauen Haare, durch das er eines Abends alle Hörer zu Thränen rührt. So erweckt Goethe

den Eindruck, dass wir wenige Perlen aus einem unendlichen Schatze erhalten, den er verwahrt.

Wir hören nun Mignon allein, wie anfangs den Harfner. Während er beim Singen sein Instrument zu schlagen pflegt, spielt sie die Cither[14], beide weit romantischer als das bei Hermes immer im Gebrauche befindliche Klavier oder gar Siegwarts „Papier und Dinte". Ein Gedicht recitiert Mignon nur. Goethe stellt es an den Schluss des fünften Buches mit der Begründung, dass er es „früher mitzutheilen durch den Drang so mancher sonderbarer Ereignisse verhindert wurde". Diese rätselhaften Worte sind wohl dahin zu deuten, dass sich keine passende Scene für das Gedicht gefunden habe. Es sind aber zwei solche Scenen vorhanden. Beim ersten Zusammensein mit Mignon erhält Wilhelm auf seine Fragen nur zweideutige Antworten.[15] Sagt er: „Wer war dein Vater?" und sie erwidert: „Der grosse Teufel ist tot," so ist man fast versucht, ihr schuld zu geben, sie halte sich für das Kind des Zigeuners, der sie entführt hat. Das Gedicht, das sie jetzt recitiert, setzt aber ähnliche Fragen voraus; denn es beginnt mit der abwehrenden Antwort:

„Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen,
Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;
Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht."

Die zweite Scene ist die nach dem Vortrage ihres ersten Liedes. Wilhelm fragt, ob sie schon in Italien gewesen sei, aber sie bleibt still und es ist nichts aus ihr herauszubringen.[16] Jetzt erst giebt sie den Grund ihres Schweigens an:

„Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh',
Dort kann die Brust in Klagen sich ergiessen;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschliessen."

Aus der Erzählung des Arztes erfahren wir später[17], dass Mignon sich als Kind in ihrer Heimat verirrte und von Seil-

tänzern, die sie nach dem Wege fragte, mitgenommen wurde. Als sie diese nun abends in der Herberge beteuern hörte, sie solle den Weg nicht zurückfinden, überfiel sie eine grässliche Verzweiflung, bis ihr eine trostreiche Vision der Mutter Gottes zu teil ward. Da schwur sie einen heiligen Eid: „Dass sie künftig niemand mehr vertrauen, niemand ihre Geschichte erzählen und in der Hoffnung einer unmittelbaren göttlichen Hilfe leben und sterben wolle.“ Auch die Lieder sind im Aufbau wichtig, indem sie rätselhafte Andeutungen enthalten, die unruhige Erwartung und Spannung erregen. Für den Kenner des Romans sind diese Andeutungen aber natürlich nur Erinnerungen. So ergiebt sich der Reichtum an Associationen, den Fechner bewunderte, ohne weiteres aus dem vordeutenden Stil.

In Engelsgewandung mit goldenen Schwingen, die Cither im Arme, singt Mignon ihr letztes Lied.[18] Eine Todesahnung überkommt sie:

„So lasst mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.“

Dort wird sie Ruhe finden, bis sie mit verklärtem Leibe aufersteht. Mit seliger Gelassenheit blickt sie auf ihr Leben zurück:

„Zwar lebt' ich ohne Sorg und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung;
Vor Kummer altert ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!“

Mignon singt das Lied, als man sie auskleiden will. Es ist aber mit der Situation nicht nur eng verknüpft, sondern deutet sie auch symbolisch aus. Die ganze Scene trägt einen visionären Charakter. In einer Art von heiliger Ekstase bietet sich Mignon die gebundene Rede gleichsam von selbst dar. An die Stelle des einfachen Berichtes hat Goethe hier

die Erzählung Natalies, der feinsinnigsten Frauengestalt des ganzen Romans, treten lassen.

In den „Wanderjahren“ finden wir nichts, was sich mit diesen Liedern messen kann. Noch einmal aber treten uns lyrische Einlagen, die nicht an mässige Vorbilder erinnern, in der „Novelle“ entgegen. Wie ein antiker Mythos verherrlicht sie die „Macht des Gesanges“. Wir hören nicht, wer die Lieder gedichtet hat, die der Knabe singt, um den furchtbaren Löwen zu zähmen. Er steht ihnen nicht unthätig gegenüber, sondern schiebt die Strophen frei durcheinander.[19] Wir haben hier dasselbe mystische Dunkel, wie bei Mignons Liedern. Es ist, als ob nicht der Knabe sänge, sondern eine höhere Macht sich durch seinen Mund verkündete. Auf der Flöte begleitet ihn der Vater, also wiederum auf einem poetischen Instrumente, das den Menschen hinausbegleitet in die freie Natur und nicht den Stubengeruch an sich trägt, wie das von Goethe erst in den „Wanderjahren“ verwendete Klavier. Nur an der wörtlichen Wiederholung ganzer Strophen[20] merkt man, dass die Dichtung Goethes Altersjahren angehört. Grundlos ist diese Wiederholung jedoch nicht. Die Lieder tragen in ihrem Wechsel von Einzelgesang und Chor, im rhythmischen Aufbau und Gedankeninhalt nicht den Charakter von Einzeläusserungen, sondern erinnern direkt an gottesdienstliche Hymnen. Sie geben den Sinn und die Hauptgedanken der ganzen „Novelle“ wieder, und ihre Wiederholung ist für die Auffassung des Kunstwerkes von Wichtigkeit. Sie steht ausserdem im engen Zusammenhange mit dem Fortschritte der Handlung: „Löwen sollen Lämmer werden“ verkünden uns voll gläubiger Zuversicht Mutter, Sohn und Gatte, ehe das Kind sich zu dem Löwen begiebt.[21] Als es ihm nun den Dorn ausgezogen hat, tönt die Wiederholung aus seinem Munde wie der Siegesruf des triumphierenden Glaubens[22]:

„Denn der Ew'ge herrscht auf Erden,
Ueber Meere herrscht sein Blick;
Löwen sollen Lämmer werden,

Und die Welle schwankt zurück;
Blankes Schwert erstarrt im Hiebe;
Glaub' und Hoffnung sind erfüllt;
Wunderthätig ist die Liebe,
Die sich im Gebet enthüllt."

Ueberblickt man den ganzen Reichtum an Wirkungen, den Goethe, namentlich in den „Lehrjahren", durch die eingestreuten Lieder erzielt, und vergleicht damit die dürftigen Vorboten, die sich in andern Romanen finden, so wird man es begreifen, dass die Technik der Romantiker sich ganz an dieses Vorbild anschloss, ohne es doch jemals erreichen zu können.

Zweites Kapitel.

Die Mittel der Charakteristik.

Die Entwicklung des Romans besteht in der Emancipation von der stofflichen Wirkung. Goethe behauptet das gleiche von der Schauspielkunst.[1] Wilhelm sieht in Hochdorf eine Komödie „voller Handlung, aber ohne Schilderung wahrer Charaktere.“ Daran knüpft der Dichter die Bemerkung: „Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm.“ Das trifft auf die historischen Anfänge des Dramas, welches überall von der Darstellung allbekannter Mythologeme ausgeht, nicht zu. Wohl aber sind die ältesten Romane, die milesischen, überfüllt mit Handlung und legen keinen Wert auf die Charakteristik. Diese rückt im achtzehnten Jahrhundert in den Vordergrund. Merck knüpft an den „Werther“ an, Blankenburg an den „Agathon“. Merck predigt[2] den „epischen Geist“, Blankenburg sagt vom Dichter[3]: „Er soll uns den Menschen zeigen, wie er ihn, nach der eigentümlichen Einrichtung seines Werks, zu zeigen vermag. Das übrige alles ist Verzierung und Nebenwerk.“ Hier sind die beiden Theoretiker einig, verschieden beurteilen sie dagegen die Mittel der Charakteristik.[4]

§ 9.

Charaktergemälde und typische Gegenüberstellungen.

Merck schloss sich der Vorliebe seiner Zeit für Charaktergemälde an und veröffentlichte solche Skizzen im „Teutschen Merkur", in dem ähnliche Arbeiten nach englischem Vorbilde von Wezel und Wieland erschienen. Ebenso spielen die Charaktergemälde[1] in Johann Jakob Engels „Philosoph für die Welt", der seit 1775 herausgegeben wurde, eine grosse Rolle. Blankenburg sieht sehr geringschätzig auf diese Art zu charakterisieren, wo der Dichter vor unsern Augen aus einzelnen Zügen eine Persönlichkeit zusammensetzt, herab. Die Arbeiten sind auch nicht eigentliche Charakter-Gemälde, sondern Mosaikbilder. Blankenburg hält es für durchaus unkünstlerisch[2], die Personen „auf den ersten Anblick zu charakterisieren, und eine Beschreibung ihrer ganzen Denkungsart vorauszuschicken". Diese Manier hält er für „die Erfindung eines Dichters, der die Kunst nicht verstanden hat, den Leser mit dem Charakter seiner Personen durch ihre Handlungen bekannt zu machen, der nicht gewusst hat, sie in Thätigkeit zu setzen". Man wird Blankenburg gewiss recht geben, ohne doch zu vergessen, dass diese naiven Elementarübungen der Entwicklung der erzählenden Prosa sehr zu gute gekommen sind. Die Dichter lernten beobachten, sie merkten, aus wie vielen Kleinigkeiten sich das komplizierte Bild einer Persönlichkeit zusammensetzt, und das Publikum gewann Empfänglichkeit für diese Beobachtungen. Das Herzählen der einzelnen Eigenschaften bereitet ihre Einarbeitung in den Lauf der Erzählung vor, wo sie dann scheinbar ungewollt hier und dort hervortreten.

Selbst der von Blankenburg hochgefeierte Wieland hat Charaktergemälde in seine Romane eingeflochten. Im „Don Sylvio von Rosalva" folgt auf die erste Erscheinung der

Donna Felicia ein Kapitel[3]: „Wer die Dame gewesen, welche Pedrillo für eine Fee angesehen.“ Eine ganz ähnliche Ueberschrift finden wir im „Agathon“[4]: „Wer der Käufer des Agathon war.“ Wir hören sogar den Titel[5]: „Charakter des Aristippus“, und als Agathon nach Italien kommt, beginnt Wieland in der bei Charaktergemälden allgemein üblichen Weise eine Schilderung des philosophischen Freundes mit dem Namen[6]: „Archytas von Tarent“. Selbst Haller setzt im „Fabius und Cato“[7] mit einer ausgedehnten Charakteristik Hannibals ein.

Sehr an die Technik der Charaktergemälde erinnert die Schilderung der Brüder in der „Reise der Söhne Megaprazons“. Goethe hat ihnen sprechende Namen gegeben. Sie sind griechisch, erinnern aber doch an die sonst gebräuchlichen „Kraft“, „Stark“, „Frei“, „Süss“, „Schlicht“ u. s. w. Ausserdem führt Goethe jeden Bruder mit einer Beschäftigung ein, die seinem Namen entspricht[8]: „Epistemon sass an dem Steuerruder und betrachtete mit Aufmerksamkeit die Windrose und die Karten; Panurg strickte Netze, mit denen er schmackhafte Fische aus dem Meere hervorzuziehen hoffte; Euphemon hielt seine Schreibtafel und schrieb, wahrscheinlich eine Rede, die er bei der ersten Landung zu halten gedachte“ u. s. w. In ganz ähnlicher Weise werden die Baronesse, Luise und Friedrich[9] in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ beim ersten Auftreten charakterisiert, und wir hören von vornherein, dass Karl revolutionäre Neigungen hat[10], obwohl sich dies ohnehin im Gespräch mit dem Geheimerat zeigt. In den „Wanderjahren“ erhalten wir gerade von Personen, die für die Handlung nicht sehr bedeutungsvoll sind, ausgedehnte Charakteristiken. Wilhelms Brief an Natalie analysiert mit grosser Sorgfalt den Charakter einer Tante[11], die uns völlig gleichgültig ist. Goethe hatte offenbar die Absicht, einmal Geiz und Eitelkeit in einer Person vereinigt zu schildern, ohne diese doch in der Handlung recht unterbringen zu können. Etwas zu lang geraten ist auch die Beschreibung

von Odoards löblichem Charakter[12] in der Novelle „Nicht zu weit."

Ausser diesen Spuren der alten Technik finden wir aber in den „Lehrjahren" auch ein wirkliches Charaktergemälde. Goethe stellt uns die Väter Werners und Wilhelms gleich anfangs vor als[13]: „Ein paar Männer von sehr verschiedener Denkungsart". Die paarige Anordnung entgegengesetzter Charaktere erinnert stark an Johann Jakob Engel, der etwa „Dümmler, mein stiller Nachbar" und „Drangsturm, mein wilder Nachbar" derart konfrontiert.[14] Auch bei Goethe folgt dann eine von Anfang bis zu Ende kontrastierende Charakteristik. Der alte Meister hat „sein Haus nach dem neuesten Geschmacke von Grund aus aufgebaut und möbliert", der alte Werner lebt „in einem dunkeln und finstern Hause". Meister liebt reichlichen Vorrat, schweres Silbergeschirr, kostbares Tafelservice, sieht aber selten Gäste bei sich: „Denn eine jede Mahlzeit ward ein Fest, das sowohl wegen der Kosten als wegen der Unbequemlichkeit nicht oft wiederholt werden konnte." Der alte Werner ruft alle Freunde und Bekannten an seinen Tisch: „Seine Stühle waren uralt, aber er lud täglich jemanden ein, darauf zu sitzen. Die guten Speisen zogen die Aufmerksamkeit der Gäste auf sich und niemand bemerkte, dass sie in gemeinem Geschirr aufgetragen wurden." Auf die Charakteristik folgt, wie auch sonst in moralischen Charaktergemälden, sofort ein Dialog der beiden Alten. Nur eins fehlt Goethes Schilderung: Die Moral. Ein Popularphilosoph hätte nun fortgefahren: Man soll weder so kostbares Gerät haben, wie Meister, noch so altes, wie Werner. Weder so viele Gäste einladen, wie dieser, noch so wenige, wie jener u. s. w.

Immerhin macht die ganze Partie einen etwas altmodischen Eindruck und stammt gewiss noch aus der ersten Fassung des Romans. Während des Druckes des ersten Buches schrieb Goethe an Schiller[15]: „Die Schrift ist schon so lange geschrieben, dass ich im eigentlichsten Sinne jetzt nur der

Herausgeber bin." Den besten Beweis, dass diese Partie schon 1795 altmodisch aussah, liefert aber das Lob von Engels Freund Garve, der am 23. Januar an Weisse schrieb: „In dem ersten Buche zeichnet sich fast nichts aus, als die Schilderung der beyden Alten, und die Vertheidigung des Handels von dem Freunde Wilhelms." Garve freute sich offenbar, als er sich plötzlich auf bekanntem Boden sah, den er hier zu finden nicht erwarten konnte.

Eine ganz sonderbare Nachblüte erleben die Charaktergemälde in einem der letzten Kapitel der „Wanderjahre". Goethe kann der Versuchung nicht widerstehen, aus seinen Archiven ein Blatt über Makarie mitzuteilen[16]: „Leider ist dieser Aufsatz erst lange Zeit, nachdem der Inhalt mitgetheilt worden, aus dem Gedächtnis geschrieben und nicht, wie es in einem so merkwürdigen Fall wünschenswerth wäre, für ganz authentisch anzusehen." Richtig beginnt das Charaktergemälde mit dem Namen der Heldin: „Makarie befindet sich zu unserm Sonnensystem in einem Verhältniss, welches man auszusprechen kaum wagen darf." Sie schaut innerlich die Gestirne und ist selbst ein Teil des Sonnensystems. Hier wird teilweise wörtlich das wiederholt, was wir schon im ersten Buche[17] von ihren wunderbaren Eigenschaften vernommen haben. In der Mitte des Kapitels folgt die Gegenüberstellung des ergänzenden Charakters[18]: „Indem wir nun diese ätherische Dichtung, Verzeihung hoffend, hiemit beschliessen, wenden wir uns wieder zu jenem terrestrischen Mährchen." Goethe giebt dann die Charakteristik des Mädchens, das in einer wunderbaren Wesensverwandtschaft zu den Stoffen der Erde steht und wie eine Wünschelrute dem Verborgensten auf die Spur kommt. So finden wir hier die Technik der moralischen Charaktergemälde in einer merkwürdigen Verschmelzung mit Goethes Naturphilosophie.

Die Kontrastierung gehört zur Technik der Charaktergemälde, ist aber auch im Drama von jeher üblich und kann zur Erzielung einer wirksamen und anschaulichen Schilderung

viel beitragen, wenn man nicht das Schwarze und Weisse so nah aneinander malt, wie Wilhelm in seinem allegorischen Jugendpoem.[19] Wieland übernimmt aus der Komödie das beliebte Paar des unerfahrenen Mädchens und der kupplerischen Alten, das bei ihm durch Jacinte und die Zigeunerin[20], Danae und Krobyle[21], bei Goethe durch Mariane und Barbara vertreten wird. Die Figuren sind einander sehr ähnlich. Die Alte ist überall geldgierig und gewissenlos, und wenn es von Krobyle heisst: „Ihre eigenen Begriffe von Glückseligkeit erstreckten sich nicht über den Kreis der gröbern Sinnlichkeit, und sie liess sich gar nicht einfallen, dass ausser der Armut und Dürftigkeit etwas schändlich sei," so gilt diese Charakteristik Wort für Wort auch von Barbara.

Bei einem Mädchen, das jeder Anwerbung frei zu stehen scheint, finden wir dann bald zwei Liebhaber im Vordergrunde. Den einen begünstigt ihr Herz, der andere wird ihr nur aufgezwungen, weil er über grosse Reichtümer verfügt, aber ein grobsinnlicher Wüstling ist. Um Jacintes Liebe wirbt nicht nur der edle Don Eugenio, sondern auch Don Fernand von Zamora[22]: „der die Schönheit eines Narcissus mit der frechen Ausgelassenheit eines Satyrs verband". Norberg kontrastiert in gleicher Weise mit Wilhelm.

Der beliebteste Gegensatz ist der zwischen dem verstiegenen Idealisten und dem prosaischen Realisten, der seine unübertreffliche Verkörperung in Don Quijote und Sancho Pansa erhalten hatte. Eine Nachahmung davon sind Don Sylvio und sein Diener Pedrillo.[23] Wird dem Helden nicht sein Diener, sondern eine Figur gleichen Standes gegenübergestellt, so schwinden die possenhaften Züge hinweg. Idealismus und Weltklugheit kämpfen in Agathon und Hippias. Sobald Agathon von seiner Schwärmerei einigermassen geheilt ist und nur noch einen gemässigten Idealismus vertritt, erhält er auch einen neuen Gegenspieler in Aristipp.[24] Dieser „liebt das Vergnügen, weil er das Schöne liebt, und aus dem nämlichen Grunde liebt er auch die Tugend". Er vertritt also

die verfeinerte Sinnlichkeit und nicht den groben Materialismus eines Hippias.

Aehnliche Paare finden wir auch bei Goethe. Im „Werther" stellt er dem leidenschaftlichen Helden den besonnenen Wilhelm und den vernünftigen Albert gegenüber. In der zweiten Fassung kommt als Gegenspieler Werthers noch der Bauernbursche hinzu, der den verhassten Nebenbuhler erschlägt. Der Leidenschaft für Lotte geht die Neigung zu Leonores Schwester, von der wir aber wenig hören, voraus. Dagegen veranlasst uns Werthers vorübergehende Liebe zu Fräulein B.., ihre Sanftmut mit der Lebhaftigkeit Lottes zu vergleichen. In den „Lehrjahren" haben wir auch ausser den beiden Vätern kontrastierende Paare. Anfangs vertritt Wilhelm die Poesie, Werner die Prosa. Später mildert sich auch hier der Gegensatz, indem Serlo Wilhelm gegenübertritt, der Bühnenpraktiker und Weltmann dem Theoretiker und Enthusiasten. Ausserdem kontrastieren Lydie und Therese, die Baronesse und die Gräfin, Jarno und der Baron, Laertes und Melina, seine Frau und Philine, ohne dass doch der Gegensatz zwischen diesen Charakteren ein hergebrachter und folgenreicher wäre. Schiller bewunderte in den „Lehrjahren" namentlich die feine Nüancierung der Charaktere der Stiftsdame, Natalies und Thereses[25]: „Die zwei ersten sind heilige, die zwei andern sind wahre und menschliche Naturen; aber eben darum weil Natalie heilig und menschlich zugleich ist, so erscheint sie wie ein Engel, da die Stiftsdame nur eine Heilige, Therese nur eine vollkommen Irdische ist."

In der Geschichte von Ferdinand und Ottilie sucht Goethe die Widersprüche im Charakter des Helden aus einer Vererbung der Eigenschaften der Eltern herzuleiten, die gegensätzlich charakterisiert werden.[26] Ferdinand hat, anders wie Goethe, vom Vater den leichten und frohen Sinn, aber auch den Egoismus und die Genusssucht, von der Mutter „ruhige Ueberlegung, ein Gefühl von Recht und Billigkeit und eine Anlage zur Kraft sich für andere aufzuopfern". In den

„Wahlverwandtschaften" steht der hingebenden, sanften Ottilie die bewusste, starke Charlotte, dem leidenschaftlichen Eduard der mehr gesetzte Major gegenüber. Den Kontrasten entsprechen hier Aehnlichkeiten, die rasch zu einer Annäherung der verwandten Charaktere führen.

§ 10.

Das Absinken der Charaktere.

Gewöhnlich führt Goethe seine Personen ohne Beschreibung ihrer Eigenschaften ein, um dann, bald hier, bald dort, verschiedene Seiten ihres Charakters zu beleuchten, der uns anfangs nur in den allgemeinsten Zügen vorschwebt. Allmählich tritt die Persönlichkeit hervor, wie beim Buntdruck ein Bild, das über verschiedene Pressen wandern muss, um alle seine Farben zu erhalten. Werner ist eine der Figuren, die gewissermassen portionsweise charakterisiert werden. Als er den Handel verteidigt[1], spricht der Dichter von seinem richtigen Verstande, der Wilhelms Ideale als „das Unreellste von der Welt" betrachtet. Bei Wilhelms Rückkehr hat Werner ihm Enthüllungen über Mariane mitzuteilen.[2] Der Dichter schickt hier wieder einige Bemerkungen voraus über Werners Art, sich zum verständigen Vormunde seines enthusiastischen Freundes aufzuwerfen. Dann charakterisiert sich Werner durch das, was er sagt.

Aber es bleibt bei diesem Bilde nicht. Während Werner hier nur die trockene Prosa vertritt, wird er schliesslich zum Repräsentanten der oberflächlichsten Genusssucht im beschränkten Kreise des Bürgertums. Das fiel schon Schiller auf, der an Goethe schrieb[3]: „Gar sehr habe ich mich über Werners traurige Verwandlung gefreut. Ein solcher Philister konnte allenfalls durch die Jugend und durch seinen Umgang mit Wilhelm eine Zeitlang emporgetragen werden; sobald diese zwei Engel von ihm weichen, fällt er wie recht

und billig der Materie anheim, und muss endlich selber darüber erstaunen, wie weit er hinter seinem Freunde zurückgeblieben ist.“

Schiller wird uns nicht überzeugen, dass Werners Charakter von vornherein zum Absinken prädestiniert war. Der Fall Werner ist nicht der einzige. Die Technik der Charaktergemälde hat auch ihre Vorteile. Wenn der Erzähler gleich aufangs von jedem Charakter ein fest umzirkeltes Bild entwirft, dann wird er im weiteren Verlaufe nicht leicht gegen dasselbe verstossen. Zeigt er uns dagegen den Charakter von verschiedenen Seiten, so ist ihm bald diese, bald jene Eigentümlichkeit die wichtigste. Darnach wird leicht das ganze Bild ein anderes. Es scheint ausserdem eine psychologische Notwendigkeit vorzuliegen, dass dem Dichter Personen, die er neu einführt, besonders am Herzen liegen und dann allmählich sein Interesse wieder verlieren. Goethe hat sich dies auch theoretisch klar gemacht. Den zweiten Teil der „Wahlverwandtschaften“ eröffnete er mit einer Bemerkung über das Wandern der Figuren aus dem Hintergrunde in den Vordergrund: „Im gemeinen Leben begegnet uns oft was wir in der Epopöe als Kunstgriff des Dichters zu rühmen pflegen, dass nämlich, wenn die Hauptfiguren sich entfernen, verbergen, sich der Unthätigkeit hingeben, gleich sodann schon ein zweiter, dritter, bisher kaum Bemerkter den Platz füllt, und indem er seine ganze Thätigkeit äussert, uns gleichfalls der Aufmerksamkeit, der Theilnahme, ja des Lobes und Preises würdig erscheint.“ Was aber die Personen des Hintergrundes gewinnen, das muss notwendig eine andere verlieren, wenn nicht der Held, so doch eine Hauptfigur. Auf diese Weise werden die Personen häufig zunächst von ihrer günstigen Seite charakterisiert, dann von ihrer schlechten. Sobald sie dem Dichter und uns unsympathisch werden, lässt er neue Figuren auftreten, die ein ähnliches Schicksal erwartet. Bei Hermes ist sogar die reisende Sophie dieser Veränderung unterworfen, und er gesteht ganz ruhig ein, dass er mit den

Charakteren wie mit veränderlichen Grössen operiert.[4] Aber auch bei Goethe sind vereinzelte Fälle zu konstatieren.

Auf Madame Melina habe ich schon oben hingewiesen. In der Gerichtsscene[5] sollen wir sie als ein „armes Kind", als eine „artige Verbrecherin" betrachten. Als Wilhelm sie im Wirtshause wieder trifft[6], hören wir: „Philinen wollte Madame Melina, und Herr Melina dem lebhaften Laertes, als sie Bekanntschaft machten, keinesweges gefallen." Goethe sagt uns auch, warum. Sie ist eine Anempfinderin, es fehlt ihr gänzlich an Geist und Seele, ja: „Sie verstand zu sprechen und zu schweigen, und ob sie gleich kein tückisches Gemüt hatte, mit grosser Vorsicht aufzupassen, wo des andern schwache Seite sein möchte." Immer wieder wird betont, dass sie in andern Umständen ist und kein Geschick hat, ihren Zustand zu verbergen.[7] Auf die Opferwilligkeit, mit der sie ihr ganzes Geschick an Melina fesselte, wirft ihre Zuneigung zu Wilhelm später ein sonderbares Licht.[8] Was ist da schliesslich aus dem „armen Kinde" geworden!

Philine hat zunächst unsere volle Sympathie. Liebenswürdig ist selbst ihr Leichtsinn[9], mit dem sie getroffene Verabredungen nicht einhält und für kein Gespräch über ernste Themata zu haben ist. Nun folgt aber das Abenteuer der steinernen Bank. Sie überlässt sich dem Stallmeister, nachdem sie eben erst alle Lockungen gegen Wilhelm aufgeboten hat.[10] Vor der Gräfin und vor Serlo heuchelt sie Ehrbarkeit.[11] Dieser Zug muss überraschen und bedeutet eine Inkonsequenz. Laertes hat im Ernste und nach bester Ueberzeugung Wilhelm versichert[12]: „Dass sie keine Heuchlerin ist." Er liebt sie ja nur, weil sie ihm „das Geschlecht so rein darstellt", das er hasst. Er ruft aus: „Sie ist mir die wahre Eva, die Stammmutter des weiblichen Geschlechts: so sind alle, nur wollen sie es nicht Wort haben." Wilhelm erkennt in Philine eine Heuchlerin, und sie wird ihm sogar widerlich. Als sie der Amazone die Hand küsst[13], glaubt er, nie einen solchen Abstand gesehen zu haben: „Philine war ihm noch nie in

einem so ungünstigen Lichte erschienen. Sie sollte, wie es ihm vorkam, sich jener edlen Natur nicht nahen, noch weniger sie berühren." Philines Verhältnis zu Serlo[14], ihre noch einmal angeknüpften Beziehungen zu Wilhelm[15] und zu Friedrich[16] haben nichts Anziehendes mehr. Dann verlieren wir sie ganz aus dem Gesichte. Als Friedrich wieder von ihr erzählt[17], ist sie schon halbe Karikatur, und wird es ganz, wenn sie in den „Wanderjahren" als ehrbare Schneidermamsell in den Roman zurückkehrt. Der Dichter hat sie aber, wie es scheint, hier wieder heben wollen. Er lässt Friedrich, Lydie und Philine späte Wandlungen durchmachen, die gewissermassen ein Gegenstück zu dem bisher betrachteten Absinken der Charaktere bilden. Friedrich benutzt sein gutes Gedächtnis, um Gespräche niederzuschreiben. Philine kann zuschneiden, ohne dass sie vorher Mass genommen hat[18]: „Ein glücklicher geistiger Blick lehrt sie das alles, sie sieht den Menschen an nud schneidet, dann mag er hin gehen wohin er will, sie schneidet fort und schafft ihm einen Rock auf den Leib wie angegossen." Lydie ergänzt diese Fähigkeit in der wünschenswertesten Weise, indem sie musterhaft zu nähen weiss. Diese Verwandlungen sind überraschend und inkonsequent, darin liegt ihre Verwandtschaft mit dem Absinken der Charaktere. Ganz anders ist es natürlich zu beurteilen, wenn eine Person erst im Laufe des Romans ihren Charakter gewinnt, wenn organische Veränderungen desselben eintreten.

§ 11.

Charakterentwicklung.

Blankenburg und Engel wiesen 1774 und 1775 mit aller Energie darauf hin, dass der Romandichter vor dem Dramatiker im Vorteile sei, weil er das Werden der Charaktere darzustellen vermöge. Gleichzeitig finden wir praktische Ansätze, namentlich im „Teutschen Merkur". Wieland, Merck

und Lenz versuchen, die Entwicklungsgeschichte des Heuchlers, des resignierten Philosophen u. s. w. zu zeichnen. Auf ihre Höhe gelangten diese Versuche zehn Jahre später mit Moritz' Autobiographie, die das Werden seines Charakters wie ein Problem der Naturwissenschaft behandelt, unbekümmert um die poetische Wirkung, gestützt auf eine beinahe krankhaft genaue Selbstbeobachtung.[1]

Natürlich lag hier die Gefahr einer Ueberschätzung der Eindrücke sehr nahe. Wir werden uns schon darüber wundern, wie rasch der Geistliche in den „Lehrjahren“ dem Harfner seine geistige Gesundheit wieder verschafft.[2] Aber diese Kur ist wenigstens nicht direkt unmöglich. Sonst werden die Pastoren immer in Bewegung gesetzt, wenn es die moralische Besserung eines Charakters gilt. Die protestantischen Geistlichen bei Hermes und Hippel, die katholischen bei Miller erzielen oft in unglaublich kurzer Zeit eine vollständige Sinnesänderung. Miller sagt[3]: „Ein Geistlicher hat vermittelst der Religion und des Ansehens, das ihm sein Stand in den Augen andrer Leute giebt, viel Gewalt über das Herz des Menschen und besonders des gemeinen Mannes.“ Wir sehen dann Pater Anton auf einem Spaziergange durch die Dörfer einen hartherzigen Vater mit der Liebe des Sohnes zu einem armen Mädchen versöhnen und einen Bauern zur Beobachtung der Gebote der Menschlichkeit gegen Andersgläubige bekehren.[4] Die beiden Predigten sind gewiss in ihrer Wirkung überschätzt. Hören wir doch nach der Bekehrung des fanatischen Bauern[5]: „Seiner Frau begegnete er von dem Augenblick an, und sein ganzes Leben durch, mit wahrer ehelicher Zärtlichkeit, und den Lutheranern mit ungeheuchelter christlicher Liebe.“ Hier sieht der Roman ins Gebiet der Legende hinüber. Einen ähnlichen Eindruck macht es aber auch in den „Lehrjahren“, wenn der Graf und die Gräfin infolge der Verkleidungsscene und der seltsamen Umarmung eine etwas schnelle Umwandlung zu weltabgewandten Herrnhutern durchmachen. Diese vereinzelten

Uebertreibungen thun dem Werte der Bewegung keinen Eintrag. Sie hat den Roman auf die Höhe seiner Entwicklung geführt und das in verhältnismässig kurzer Zeit. Hier drängt sich zunächst die Frage auf, worin denn eigentlich der Fortschritt von Wieland zu Goethe besteht.

I. Charakterentwicklung und Bildungsroman.

Im „Don Sylvio" wird nur die Heilung des Helden von seiner Feentollheit geschildert, die übrigen Seiten seiner Persönlichkeit sind dem Dichter gleichgültig. Der erste Roman, der die Entwicklungsgeschichte eines Charakters zeichnet, ist der „Agathon". Wieland sagt, Agathon sei nur scheinbar nacheinander platonischer und patriotischer Schwärmer, Held, Stoiker und Wollüstling[1]: „Er war Keines von allen, wiewohl er nach und nach durch alle diese Klassen ging und in jeder etwas von der eignen Farbe derselben bekam."

Unmittelbar an Wieland knüpft Blankenburg an und erklärt, wie ich schon in der Einleitung berührt habe, die Darstellung einer Charakterentwicklung für die Aufgabe aller künftigen Romane. Ihm ist der Roman[2] eine Masse von Begebenheiten und Personen, sein Endziel entweder die Vollendung einer Begebenheit oder die Vollendung eines im Laufe des Werks entstandenen und ausgebildeten Charakters[3]: „Alle Romane bis auf den Agathon und Musarion — wenn ich diese hierher zählen darf — sind von der erstern; die beyden letztern von der andern Gattung." Die Verbindung zwischen den einzelnen Begebenheiten bildet[4] „die durch sie geformte Denkungsart". Blankenburg erläutert dies durch ein Beispiel[5]: „Wenn ich mir den Agathon denken will, wie er zu Tarent ankommt: so kann ich ihn mir nicht denken, ohne dass mir nicht Delphi, — Psyche, — die Priesterin, — Athen, — Hippias, — Danae, — Syrakus einfallen müssen." Hier liegt der Unterschied zwichen Roman

und Drama. Der Bühnendichter hat nicht Zeit und Raum, die Umschmelzung eines Charakters zu bewirken.[6] Dann folgen Warnungen, deren Berechtigung aus dem oben Gesagten sich ergiebt. Keine Charakterveränderung darf ohne hinlängliche Ursachen und keine darf in einer Zeit erfolgen, deren Unwahrscheinlichkeit wegen man sie dem dramatischen Dichter verbietet. Der Erzähler soll wissen, dass er Zeit hat. Alles fasst Blankenburg schliesslich in den Satz zusammen[7]: „Der bessere Romanendichter hat andre und muss andre Absichten mit seinen Personen haben, als die blosse Bestimmung ihres äussern Geschicks. Die Ausbildung oder vielmehr die Geschichte ihrer Denkungs- und Empfindungskräfte ist sein Zweck.“

Das sieht wie eine Proklamierung des Bildungsromans aus. Aber es lauert eine Beschränkung im Hintergrunde. Blankenburg ist kein unbedingter Anhänger der Besserungstheorie, aber er sucht doch soviel von ihr zu retten, wie möglich. Wenn man ihn richtig verstehen will, muss man überall ein „in moralischer Beziehung“ ergänzen und dann dieses wieder durch ein „soweit es das Kunstwerk erlaubt“ einschränken. Blankenburg ist in dem Glauben an Leibniz' beste Welt befangen. Wir werden in der wirklichen Welt „immer auf die für uns, für unser Seyn, für unsern ganzen Zustand aufs Beste passenden Art ausgebildet“. So sind wir[8] „nach Massgabe aller Umstände immer das Beste, das aus uns werden konnte“. Wir müssen demnach zufrieden sein, wenn der Dichter seinen Helden nicht zur absoluten, sondern zur relativen Vollkommenheit führt: „Wenn er nur seine Personen in einen Zustand setzt, der, nach den, in seiner kleinen Welt[9] befindlichen Umständen, und den Eigenschaften der Personen, der beste für sie ist.“ Ganz folgerichtig ist daher für Blankenburg der Punkt, aus dem der „Agathon“ begriffen werden muss[10], „das ganze jetzige moralische Seyn des Agathon“ als das Resultat aller Begebenheiten des Romans.

Man darf Blankenburgs Stellung in der Entwicklung des deutschen Romans nicht verkennen, indem man einseitig die Nachwirkungen der Besserungstheorie ins Auge fasst, und man muss bedenken, dass ihm nur der „Agathon“ vorlag, nicht die „Lehrjahre“. Eine gewisse Aehnlichkeit besteht zwischen Wielands Helden, der sich schliesslich zu einem pflichteifrigen Beamten der Tarentinischen Republik entwickelt, und Wilhelm Meister, dem schliesslich die Vorteile des Zusammenlebens in einer grösseren Gemeinschaft vor Augen treten. Wie Agathon träumt Wilhelm Meister davon, die Menschen zu bessern und in eine höhere Sphäre hinaufzuheben. Beide stossen immer wieder auf Menschen, die ihnen gerade durch ihre kalt berechnende Genusssucht überlegen sind. Wie Agathon sieht Wilhelm alles mit den verschönernden Augen der Einbildungskraft und vergisst die kleinen Hindernisse, die seine grossen Pläne vereiteln werden. Beiden scheinen im Schosse der Liebe ihre Träume sich zu verwirklichen, doch Eifersucht und Verachtung reissen Agathon von Danae, Wilhelm von Mariane. Als Braut des von ihm aufrichtig bewunderten Lothario fürchtet Wilhelm seine Amazone wiederzusehen, Agathon findet Psyche als die Gattin des Kritolaus. Für beide ist die Erfahrung eine schmerzliche Schule, reich an Enttäuschungen und fehlgeschlagenen Entwürfen. Gewiss, Agathons Charakter ist mehr sein eigenes Werk, als der Wilhelms, aber auch ihm wird die höchste Reife erst durch Archytas zu teil, wie sie Wilhelm die Männer des Turmes zu geben versuchen. Hier findet Wilhelm seine „Lehrjahre“ bereits aufgestellt, während Agathon seine selbstverfasste Lebensbeschreibung Archytas überliefert. Nach diesen Lehrjahren tritt Agathon seine „philosophische Wanderschaft“[11], Wilhelm Meister seine Wanderjahre an.

Aber Agathon steht am Schlusse moralisch geläutert da, er ist kein Heiliger, doch ein relativ vollkommener Mensch. Die „Lehrjahre“ verfolgen überhaupt keine moralisierenden Tendenzen. Philosophie und Politik spielen bei Wieland die

Hauptrolle, und treten bei Goethe ganz zurück. Blankenburgs Forderungen werden vom „Agathon“ erfüllt, ebenso von Hallers Staatsromanen, die er nicht in seine Betrachtung miteinbezogen hat. Haller schreibt die Entwicklungsgeschichte der Helden und Fürsten stets mit der Tendenz, das Ideal eines Republikaners oder Monarchen zu liefern. Blankenburg will dem Dichter Freiheit in der Wahl der Charaktere lassen, aber er verlangt doch immer Zweckmässigkeit, er ist eigentlich erst zufrieden[12]: „Wenn der Dichter die Grundlage derjenigen Charaktere, für welche er vorzüglich unsere Theilnehmung erregen will, von solchen Eigenschaften macht, die uns den Menschen, den guten Menschen zeigen.“ Von einem ästhetischen Bildungsroman hätte Blankenburg verlangt, dass der Held ebenso stark ästhetisch veranlagt sei, wie Agathon moralisch. Wilhelm Meister vertritt aber den Typus des über seine Fähigkeiten in angenehmer Selbsttäuschung begriffenen Dilettanten, der einen völlig verkehrten Weg zu seiner Ausbildung nimmt, indem er sich auf die Bühne begiebt. Andere bringen ihn glücklich von diesem Wege ab und leiten ihn auch fernerhin, so dass wir hoffen dürfen, dass er später eine gefestigte Lebensanschauung und vollkommene Ausbildung gewinnen wird. Wilhelm verkündet stolz das Bildungsideal: „Was hilft es mir, gutes Eisen zu fabrizieren, wenn mein eigenes Innere voller Schlacken ist?“, aber er steht am Schlusse keineswegs als das Ideal des gebildeten Menschen da. Vielmehr sind ihm die Mitglieder der Gesellschaft des Turmes offenbar überlegen. Blankenburg würde daraus den Schluss ziehen, Goethe hätte besser Lothario zum Helden seines Romans gemacht, der uns dann grössere Dienste zu unserer Vervollkommnung leisten würde. Auf die hat es aber Goethe fraglos gar nicht abgesehen, sondern er schuf den Charakter Wilhelms so, dass ein möglichst kompliziertes Problem vorlag. Er schildert, wie Wilhelm Meister unter mannigfaltigen Schwierigkeiten seinen Bildungsgang verfolgt, ohne damit ein Paradigma für Bildungsbedürftige liefern zu

wollen. Die „Lehrjahre“ antworten nicht auf die Frage: „Wie wird man tugendhaft?“, noch weniger auf die: „Wie soll man sich bilden?“, sondern sie behandeln das Problem der halben Begabung und stellen den tragischen Irrtum eines selbstbewussten Dilettanten in allen seinen Konsequenzen dar.

Der „Agathon“ ist also nicht die direkte Vorstufe der „Lehrjahre“, wohl aber eine der notwendigen Vorstufen. Es war eine That, dass Blankenburg nicht wie Lessing annahm, der „Agathon“ sei viel zu früh für die Deutschen geschrieben worden, sondern dass er ihn als den Anfangspunkt einer neuen Entwicklung betrachtete. Darin kann ihm die historische Betrachtung nur recht geben. Zwischen dem „Agathon“ und den „Lehrjahren“ liegen aber die moralphilosophischen Problemromane Klingers. Er entwarf 1791 in der Vorrede zum „Faust“ den Plan zu zehn Romanen gleicher Tendenz und stellte ein Programm auf, das stark an Blankenburg erinnert und doch über ihn hinausgreift. Die Romane sollen[13] „die natürlichen und erkünstelten Verhältnisse des Menschen enthalten, dessen ganzes moralisches Daseyn umfassen und alle wichtigen Seiten desselben berühren“. Klinger verbraucht durchaus nicht nur den „guten Menschen“ als Romanhelden, sondern er zeichnet den Menschen[14] „bald in seiner glänzendsten Erhabenheit, in seinem idealischsten Schwunge, bald wieder in seiner tiefsten Erniedrigung, seiner flachsten Erbärmlichkeit“. Klinger stellt seinen Helden immer den Uebeln und Gebrechen der Gesellschaft gegenüber, denen er entweder unterliegt oder über sie triumphiert, je nach seiner Natur. Faust scheitert „durch sein allzu reizbares Gefühl, seine wilde und warme Einbildungskraft“, Raphael siegt „durch die moralische Reinheit und Güte seines Herzens, durch Resignation, deren Quelle immer der Fatalismus war und ist“, ebenso Giafar „durch die Stärke der Vernunft, durch feste Anerkennung ihres allgemein verpflichtenden moralischen Gesetzes, gegründet auf die Freiheit und die Reinheit des Willens“.[15] Siegende und unterliegende Vertreter aller Welt-

anschauungen stellt Klinger auf. Damit geht er einen bedeutenden Schritt über Blankenburg und Wieland hinaus und nähert sich der Sphäre der „Lehrjahre“, die ausserdem, wie oben berührt, von Moritz angeregt waren.

Auch bei Klinger sehen wir Raphael und Giafar Vater werden, hören aber nichts über die Eigenschaften und die Entwicklung der Kinder. Wilhelm Meister geniesst das Glück, ohne die Beschränkung durch die Ehe mit der Erziehung seines Sohnes Felix in einen ganz neuen Kreis von Interessen und Sorgen einzutreten und durch die Beobachtung der Entwicklung Felix' die seinige zu fördern, ehe er sich mit Natalie vereinigt. Körner schreibt an Schiller[16]: „Alle diese Anstalten waren zu Meisters Bildung nicht hinlänglich. Was sie vollendete, war ein Kind — ein lieblicher und höchst wahrer Gedanke.“ Körner legt in seiner ausführlichen Zergliederung der Entwicklung Wilhelms allerdings manches in den Roman hinein und nähert sich öfters der allegorischen Deutung. So sagt er von Wilhelms Zusammenleben mit den Schauspielern: „In Philine erschien ihm das höchste Leben, aber freilich nicht in einer dauernden Gestalt.“ Gewiss wird man jedoch Körner recht geben, wenn er in den „Lehrjahren“ die „Verflechtung zwischen den Schicksalen und den Charakteren“ bewundert, die als eine vollendete Wechselwirkung gedacht und dargestellt ist. Er schreibt: „Der Charakter ist weder bloss das Resultat einer Reihe von Begebenheiten, wie die Summe eines Rechnungsexempels, noch das Schicksal bloss Wirkung des gegebenen Charakters. Das Persönliche entwickelt sich aus einem selbständigen unerklärbaren Keime, und diese Entwicklung wird durch die äussern Umstände bloss begünstigt.“ Natürlich kommt nicht nur Wilhelms Entwicklung in Betracht, sondern auch die der übrigen Personen, wenn auch eine grosse Anzahl von Personen auftritt, deren Charakter wir als gegeben hinnehmen müssen, ohne vom Werden desselben etwas zu erfahren. Gewisse Ereignisse lässt man gern in der Entwicklung eines Individuums die

entscheidende Rolle spielen. Nachdem wir uns die verschiedenen Stadien der Technik in ihren Grundzügen und Hauptvertretern vergegenwärtigt haben, wird es sich empfehlen, diese relativ konstanten Faktoren einmal summarisch zu mustern.

II. Erste Eindrücke.

Das achtzehnte Jahrhundert sitzt, zumal in den siebziger Jahren, wirklich „zwischen Lavater und Basedow", Physiognomik und Philanthropie. Die Erziehungssucht grassierte auch im Roman, man schob Beispiele von guter und schlechter Kinderzucht, Probelektionen und Dialoge über Pädagogik ein, machte Kinder und Schulmeister zu Helden von Episoden und ganzen Romanen.[1] Wo dies nicht geschah, da legte man wenigstens den ersten Eindrücken und der Jugenderziehung einen unverhältnismässig grossen Wert bei.

Schon Wieland theoretisiert im „Agathon" viel über diesen Gegenstand. Er glaubt, den Charakter des jüngeren Dionysius aus seiner Erziehung erklären zu können[2] und fordert ein Werk darüber: „Wie es unter gewissen, gegebenen Umständen nicht anders möglich sei, als dass durch eine so fehlerhafte Veranstaltung das beste Naturell in ein moralisches Missgeschöpf verzerrt werden müsse." Ebenso heisst es von Cyrus, er wäre der beste aller Fürsten geworden, wenn er die Erziehung genossen hätte, welche Perikles und Sokrates an den ausschweifenden Alcibiades verschwendeten.[3] Danae weist darauf hin, dass auch sie in ihrer Jugend einen feinen Ansatz zur Schwärmerei gehabt habe[4]: „Die Umstände machten den ganzen Unterschied. Zu Delphi erzogen, würde sie eine Psyche geworden sein." Heinses Lais erzählt Aristipp ihre ihm wohlbekannte Lebensgeschichte, weil er Dinge nicht weiss[5]: „Die ihre Denkungsart verändert, und ihr Herz, den Sitz der Leidenschaften, ganz anders gebildet haben, als es vorher war."

Goethe führt uns Werther oft im Spiele mit Kindern vor. Von seiner Jugend hören wir, als er „die Wallfahrt nach seiner Heimath mit aller Andacht eines Pilgrims vollendet“. Unter der Linde, die ehemals seine Spaziergänge begrenzte, träumt er sich in vergangene Zeiten zurück. Die Schulstube findet er in einen Kramladen verwandelt. Am Flusse steigt ihm die Erinnerung an die abenteuerlichen Gegenden auf, zu denen sich das Wasser einst hinbewegen sollte.[6] Werther urteilt gern nach Analogie mit kindlichen Erlebnissen. Er meint[7], dass „auch Erwachsene gleich Kindern auf diesem Erdboden herumtaumeln, und wie jene nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, eben so wenig nach wahren Zwecken handeln, eben so durch Biskuit und Kuchen und Birkenreiser regiert werden“. Seinem Herzen sind die Kinder am nächsten auf der Erde.[8] Als Lotte nicht sein wird, findet Werther es unerträglich[9], so viel Liebenswürdigkeit zu sehen, ohne zugreifen zu dürfen, was der natürlichste Trieb der Menschheit sei: „Greifen die Kinder nicht nach allem, was ihnen in den Sinn fällt? — Und ich?“ In lebhaftem Kontraste zu dieser Auffassung steht die Erziehungsmethode Ferdinands, die Goethe zwanzig Jahre später in den „Unterhaltungen“ schilderte. Sie ist nach Ferdinands Erfahrungen geregelt und besteht darin[10], „dass seine Kinder sich gleichsam aus dem Stegreife etwas mussten versagen können“, z. B. ihre Lieblingsgerichte.

Siegwart wird durch den Besuch des Klosters zu Füllendorf und den Tod des Pater Martin aus einem wilden, aufgeweckten Jungen ein stiller Träumer.[11] Auch erzählt uns Miller von dem Einflusse, den die Lektüre der alten Klassiker auf die Anschauungen seines Helden gewinnt[12], sagt aber[13], es sei ihm bei Siegwart „mehr um die Geschichte seines Herzens als seines Verstandes zu thun“. Hippel wirft sich gegen den Begriff der Erbsünde[14]: „Der erste schlechte Erzieher, der sich entschuldigen wollte, erfand diess Namenspiel.“ Damit wird also überhaupt jede Anlage geleugnet.

Viele Romanhelden verfügen über pädagogischen Ehrgeiz, und selbst ein solcher Strudelkopf, wie Heinses Ardinghello, hat, sobald er zu einigem Einflusse in Florenz gelangt, nichts Eiligeres zu thun, als sich zum Reformator des öffentlichen Schulwesens aufzuwerfen.[15] In Klingers „Giafar“ und „Raphael“ haben wir ein erstes entsetzliches Erlebnis, hier die Blendung, dort die Ermordung des Vaters, das seine unauslöschlichen Spuren in der Seele zurücklässt. Raphael sagt zudem von seinem Vater[16]: „Er allein hat durch die Erziehung die Quelle meines Glücks, das Gewebe meines Geschicks entworfen.“

In den „Lehrjahren“ finden wir zunächst den fundamental bedeutungsvollen Satz[17]: „Die Geschichte des Menschen ist sein Charakter.“ Die Wichtigkeit der ersten Einflüsse wird betont in Wilhelms Gespräch mit dem Unbekannten über das Bild vom kranken Königssohn.[18] Als Wilhelm rein stoffliche Betrachtungen daran knüpft, bedauert der Unbekannte nur um so mehr den Verkauf der Kunstschätze und versichert Wilhelm: „Wahrscheinlich würde Ihnen aber, wenn das Kabinett ein Eigentum Ihres Hauses geblieben wäre, nach und nach der Sinn für die Werke selbst aufgegangen sein, so dass Sie nicht immer nur sich selbst und Ihre Neigung in den Kunstwerken gesehen hätten.“ Wilhelm meint mit einer etwas gewundenen Anspielung auf seine Theaterliebhaberei, er bescheide sich gern in dem Gedanken: „Dass es gleichsam so sein musste, um eine Liebhaberei, um ein Talent in mir zu entwickeln, die weit mehr auf mein Leben wirken sollten, als jene leblosen Bilder je gethan hätten.“ Eine Fortsetzung dieses Gespräches bildet das mit dem vermeintlichen Landgeistlichen[19], der wie der Unbekannte zur Gesellschaft des Turmes gehört. Wilhelm meint, das Genie finde unter allen Umständen seinen Weg. „Niemand glaube, die ersten Eindrücke der Jugend verwinden zu können,“ lautet die Antwort. Der Landgeistliche weist auf den hohen Wert der Umgebung hin. Daraus zieht Wilhelm den Schluss, jeder

werde vom Schicksal erzogen, das ihn in diese oder jene Umgebung bringe. Aber das Schicksal kann, wenn man sich ihm widerstandslos überlässt, schlimme Resultate herbeiführen, entgegnet der andere und illustriert seine Ansicht durch ein Beispiel, das Wilhelm unangenehm überraschen muss. Das Schicksal hat einem Menschen die Gaben verliehen, die zu einem guten Schauspieler gehören: „Unglücklicherweise führte der Zufall aber den jungen Mann in ein Puppenspiel, wo er sich früh nicht enthalten konnte, an etwas Abgeschmacktem Theil zu nehmen, etwas Albernes leidlich, wohl gar interessant zu finden und so die jugendlichen Eindrücke, welche nie verlöschen, denen wir eine gewisse Anhänglichkeit nie entziehen können, von einer falschen Seite zu empfangen.“ Er führt aus, dass ein Maler, der seine Jugend in schmutzigen Hütten, Ställen und Scheunen verlebt, sich niemals zur Freiheit der Seele erheben kann, und schliesst mit einer bedeutungsvollen Warnung für Wilhelm, die nur scheinbar eine rein theoretische Bemerkung ist: „Wer früh in schlechter unbedeutender Gesellschaft gelebt hat, wird sich, wenn er auch später eine bessere haben kann, immer nach jener zurücksehnen, deren Eindruck ihm, zugleich mit der Erinnerung jugendlicher, nur selten zu wiederholender Freuden geblieben ist.“ Einen praktischen Beleg hierzu liefert später auch die Icherzählung Aurelies, die ihre Jugend bei einer Tante verlebte[20], „die sich zum Gesetz machte, die Gesetze der Ehrbarkeit zu verachten“. Die in diesem Hause erlebten Scenen haben ihr eine pessimistische Beurteilung des männlichen Geschlechtes aufgezwungen, die erst die Liebe zu Lothario vorübergehend verdrängt.

Interessant ist es zu beobachten, wie Goethe in der Prokuratornovelle weit stärker als seine Quelle betont, dass der Handelsherr durch seine späte Verheiratung zu seiner Jugendentwicklung in Gegensatz gerät. Goethe hat die Bemerkung hinzugefügt[21]: „Eine Richtung, die wir früh genommen, kann wohl einige Zeit abgelenkt, aber nie ganz

unterbrochen werden.“ Im Monologe des Handelsherrn macht Goethe den Zusatz[22]: „Wie sollen wir das, was wir immer getrieben und gesucht haben, aus unsern Gedanken, ja aus unsern Gliedern wieder heraus bringen?“ .

Spät erst erfahren wir in den „Wahlverwandtschaften“ vom ungeheuren Einflusse eines Jugenderlebnisses auf Ottilies Entwicklung. Vom Starrkrampfe heimgesucht, lag sie nach dem Tode ihrer Mutter auf Charlottes Schoss und vernahm alles, was diese mit einer Freundin vom traurigen Schicksal der armen Waise sprach. Darauf entschloss sie sich, genau den Forderungen und Wünschen Charlottes in Bescheidenheit und Demut nachzuleben.[23]

Schon in den „Wahlverwandtschaften“ werden allerhand pädagogische Experimente angestellt. Der Architekt montiert Bauernjungen und lässt sie in militärischer Ordnung den Park reinigen, während Ottilie, wie die meisten unglücklichen Damen in Sophie von Laroches Erzählungen, den Mädchen des Dorfes das Nähen, Stricken, Spinnen und andere weibliche Arbeiten beibringt.[24] Ebenso legt sich Angela in den „Wanderjahren“ eine Kolonie an, in der sie kleine Mädchen, je nach den Ortschaften, aus denen sie stammen, verschieden kleidet und zu weiblicher Arbeit erzieht, bis sie ihr durch die Freier entführt werden, die eine derart vorgebildete Hausfrau immer sehr zu schätzen wissen.[25] Ausserdem finden wir hier die grosse Einlage der pädagogischen Provinzen. Die sonderbarste von den darin üblichen Erziehungsmethoden ist wohl die Vereinigung linguistischer und hippodamischer Bildung. Die Rossebändiger müssen jeden Monat eine andere Sprache reden.[26] Zuweilen treffen wir indessen Ideen, die auf ältere Vorbilder zurückweisen. In Hallers „Usong“ erzieht Nuschirwani ihren Sohn Ismael namentlich durch Gemälde[27], die tugendhafte Männer in bedeutungsvollen Situationen darstellen: „Auf diese Weise füllte sich Ismaels Gemüth mit den glänzenden Bildern der Tugend, bis dass sie ihm zur Natur wurde.“ Bei Goethe haben die Bilder schon auf die

Entwicklung St. Josephs bestimmenden Einfluss[28], in systematischer Verwendung finden wir sie in den pädagogischen Provinzen.[29] Wilhelm sieht mit Erstaunen zwei Bildergalerien, von denen die erste in paariger Anordnung einfache Bilder aus der israelitischen und der antiken Religion enthält, während die zweite zu den Wundern der christlichen vorschreitet. Der Sinn, der sich aus den „nicht synchronistischen, sondern symphronistischen" Darstellungen ergiebt, ist zuweilen recht elementarer Art. Der Aufseher macht Wilhelm auf die Gegenüberstellung Abrahams unter den Engeln und Apolls unter den Hirten Admets aufmerksam[30]: „Woraus wir lernen können, dass wenn die Götter den Menschen erscheinen, sie gewöhnlich unerkannt unter ihnen wandeln." Der Nutzen solcher Belehrung ist ziemlich fragwürdiger Natur.

Auch sonst wird in den „Wanderjahren" grosser Wert auf die Jugendentwicklung gelegt. Es gehört zu den sonderbaren Bedingungen der Entsagenden[31]: „Dass sie, zusammentreffend, weder vom Vergangenen noch Künftigen sprechen durften, nur das Gegenwärtige sollte sie beschäftigen." Trotzdem erzählt der in Montan verwandelte Jarno, dass er in seiner Kindheit bei einem hohen Bergbeamten auferzogen worden ist, und dass seine im Alter begonnenen mineralogischen Studien eigentlich nur eine Rückkehr zu den Eindrücken der Jugendzeit bedeuten.[32] Wilhelm greift auf seinen Jugendentschluss, Arzt zu werden, den er nach dem Ertrinken seines Gespielen gefasst hatte, auf Montans Rat zurück[33] und bedauert, ihn über sein Interesse für die Bühne vernachlässigt zu haben, wie er reuig bekennt: „Indessen ward Sinnlichkeit, Einbildungskraft und Geist durch das Theater übermässig beschäftigt; wie weit ich hier geführt und verführt worden, darf ich nicht wiederholen." Gewiss war aber Wilhelms Irrweg interessanter, als es sein bewusstes Fortschreiten zu praktischer Bethätigung ist. Lenardo, der auch als Mitglied der Gesellschaft davon schweigen müsste, berichtet, dass er schon als Knabe einen „Trieb zum Tech-

nischen“ fühlte und sich von einem wandernden Tausendkünstler im Drechseln und Tischlern unterrichten liess. Aus dieser Jugendliebhaberei resultiert sein Interesse für alle Handarbeit, das er in der Beobachtung der Spinner und Weber auf dem Gebirge bethätigt.[34] Von Hersilies Oheim sagt Goethe[35]: „Um ihn aber nicht falsch zu beurtheilen, müssen wir auf das Herkommen, auf das Herankommen dieser schon zu hohen Jahren gelangten würdigen Person unsere Aufmerksamkeit richten.“ Wir hören dann, dass er in Amerika aufwuchs, wohin sein Grossvater mit William Penn ausgewandert war. Als Jüngling kam er nach Europa und fühlte sich von der alten Kultur mächtig gefesselt. Er zieht es daher vor, die Errungenschaften der neuen Welt, Religionsfreiheit und eine auf das Naturrecht gegründete Verfassung, in seiner Gemeinde mit den Vorteilen vorgeschrittenster Civilisation zu vereinigen.

III. Der Tod des Vaters.

Der Tod ist ein gern verwendetes Motiv, wenn es gilt, die Entwicklung eines Charakters in eine andere Phase zu drängen. Im „Siegwart“ droht der Tod des Vaters dem Helden die Vereitelung aller seiner Wünsche, bis die hinterlassenen Bestimmungen ihn völlig zum Herrn seines Geschicks machen. Mit packender dramatischer Kraft ist die entscheidende Wendung in Kronhelms Geschick dargestellt. Der Alte will ihn mit Gewalt zu einer andern Ehe zwingen, Kronhelm flieht. Der Alte folgt zu Ross, stürzt ab, holt sich einen Blutsturz und stirbt. Kronhelm, der inzwischen aus Verzweiflung unter die Soldaten gegangen ist, tritt schleunigst zurück und wird mit seiner Therese glücklich.[1] Im zweiten und dritten Teile von Hippels „Lebensläufen“ stirbt Minchen, die Eltern des Helden, Herr v. G—, ein Pastor, die sämtlichen Freunde des königlichen Rates in Königsberg und zwei junge Russen, mit denen sich Alexander kaum be-

freundet hat. Hier tritt sogar ein Wandel im Stil ein; denn nach dem Tode des Vaters geht der Roman ganz ins Abenteuerliche und Phantastische über. Alexander nimmt russische Dienste, avanciert rasch zum Major, wird, kaum von einer schweren Verwundung genesen, mit einer geheimen diplomatischen Mission der Kaiserin betraut und erhält bei seiner Entlassung den Adelsbrief. Dann ersieht er aus nachgelassenen Mitteilungen seines Vaters, dass er adlig geboren ist, und heiratet eine Jugendgeliebte hohen Standes. Klingers Faust erscheint an der Grenze Italiens der Geist seines soeben gestorbenen Vaters und verkündet ihm die Verdammnis.[2] Gleich darauf findet Faust seinen Sohn am Galgen, begräbt ihn und wird dann vom Teufel zerrissen.[3] Hier steigert der Tod der Angehörigen den schrecklichen Eindruck, während er gleichzeitig das Schicksal Fausts seiner Entwicklung nahe bringt. Dagegen begiebt sich Raphael nach dem Tode seines Vaters in die Hauptstadt und tritt aus der Stille seines ländlichen Aufenthaltes in ein reich bewegtes politisches Leben.[4]

Aehnlich geht es bereits Wielands Agathon. Er gelangt durch den Tod seines Vaters in den Besitz eines grossen Vermögens, übt eine verschwenderische Wohlthätigkeit und wird der vergötterte Liebling des Volkes. Es wählt ihn zum Feldherrn, und er steht bald auf dem Gipfel seines Ansehens in der Republik, von dem er dann plötzlich herabgestürzt wird.[5] Auch Wilhelm Meister wird durch den Tod seines Vaters äusserlich selbständig in einem Momente, in dem er mit sich selbst noch nicht einig ist.[6] Dazu bemerkt Goethe: „Der Mensch kann in keine gefährlichere Lage versetzt werden, als wenn durch äussere Umstände eine grosse Veränderung seines Zustandes bewirkt wird, ohne dass seine Art zu empfinden und zu denken, darauf vorbereitet ist.“ Die nächste Folge des Ereignisses ist ein sehr unüberlegter Schritt Wilhelms. Er nimmt Serlos Vorschläge an und geht zur Bühne. Von dieser entfernt ihn erst Aurelies Tod. Er

hat ihre Verzeihung Lothario zu überbringen und kommt auf diese Weise mit den Männern des Turmes in Berührung. Marianes Tod lässt ihn in Felix seinen Sohn erkennen.[7] Als er die Nachricht erhält, wird er zwar tief erschüttert, hat sich jedoch innerlich schon von der Welt gelöst, in der er mit ihr lebte, und gehört einer höheren Sphäre an. Mignons Tod dient dagegen mehr der Beschleunigung des Ganges der Handlung, indem er die Aufklärung über das Geschick ihres Vaters verursacht, die wiederum seinen Selbstmord zur Folge hat.

IV. Die Liebe.

Zwei Lieblingsthemata der Romanschriftsteller, das Werden des Bösewichts und das des guten Fürsten, bleiben bei Goethe unberührt. Eine grosse Rolle aber spielt bei ihm die Veränderung durch die erste Liebe, die auch sonst ausführlich behandelt wird. Blankenburg verweist einfach auf Agathon, dessen ganzer Charakter und Denkungsart den „Einfluss der Liebe auf den ganzen Menschen" bekunde.[1] Mit einem Ausfall auf die übrigen Autoren fährt er fort: „In den gewöhnlichen Dichtern aber finden wir nichts von diesem sichern Einfluss der Liebe auf all' die übrigen Gefühle und Vorstellungen der liebenden Person; man liebt, und das ist alles."

Die Liebe Agathons zu Psyche bestärkt ihn in seinen schwärmerischen Neigungen[2] und wandelt sie völlig um. Sie sagt selbst, Agathons Liebe habe ihr ein neues Wesen, ein neues Dasein gegeben, gegen das ihre vorige Existenz nur „ein ungefühltes Pflanzenleben" war.[3] So tief ist der Eindruck auf Agathon nicht. Danae verdrängt die alte Zuneigung aus seinem Herzen und mit ihr den ganzen Platonismus[4]: „Psyche hörte auf, für ihn da zu sein." Er beginnt sein Leben vor der Bekanntschaft mit Danae als ein glücklich überwundenes Kindheitsstadium zu betrachten. Seine

Art zu empfinden und zu sein wird eine andere und bekommt „die Farbe und den Ton des Gegenstandes, der mit einer so unumschränkten Macht über ihn herrscht“. Er wird lebenslustig, tolerant in moralischer Beziehung und beneidet die körperlosen Seelen nicht mehr, da er im Anschauen dieser irdischen Göttin ein Vergnügen geniesst, das alle seine Einbildungen übersteigt. Hippias erklärt ihm[5], dass er erstaunt sei, ihn wie einen Liebling der Venus herausgeputzt zu sehen. Mit sybaritischer Zunge beurteilt er Speisen und Weine, lauscht entzückt den Modulationen wollüstiger Lieder und lässt sich „die Trinkschale von einer Nymphe mit unverhülltem Busen ebenso gleichgiltig reichen, als er sich in die weichen Polster eines persischen Ruhebettes hineinsenkt.“ Das ist eine Veränderung, die Hippias vorgeblich keiner Göttin zugetraut hätte, obwohl er ja gerade Agathon zu Danae geführt hat, um diese Umwandlung zu bewirken. Auf eines hat er dabei nicht gerechnet: auch Danae wird von der Liebe umgewandelt. Sie erlebt gleichsam eine zweite Unschuld im Verkehre mit Agathon. Mit ihm schwärmt sie in der freien Natur umher, windet ihm Blumenkränze, schlummert in seinem Arme an den Quellen, wandelt an seiner Seite im Mondschein, denkt über Gräber und Urnen und die Wonne der Unsterblichkeit nach[6] und ruft dem weisen Hippias zu[7]: „Ich bin stolz darauf, dass ich mich fähig fühle, Alles, was ich besitze, alle Ergetzlichkeiten von Smyrna, alle Ansprüche an Beifall, alle Befriedigungen der Eitelkeit und eine ganze Welt voll Liebhaber wie eine Nussschale hinzuwerfen, um mit Kallias in einer Strohhütte zu leben.“

Was Blankenburg forderte, wird im „Werther“ erfüllt. Stark beeinflusst durch Rousseaus „Neue Heloise“, stellt Goethe die Leidenschaft dar.[8] Die Liebe zu Lotte verändert Werther von Grund aus. Wenn er bei ihr ist, kehrt sich ihm die Seele in allen Nerven um.[9] Er fühlt sich unendlich bereichert. Die Welt ist ohne Liebe dem Herzen eine Zauberlaterne ohne Licht[10]: „Kaum bringst du das Lämpchen hinein,

so scheinen dir die buntesten Bilder an deine weisse Wand." Nach der Ankunft Alberts bleibt ihm nichts als ein leidenschaftlicher Zorn[11]: „Ich beisse die Zähne auf einander und spotte über mein Elend." Aber es ist ihm nicht gegeben, in dem Konflikte zwischen Pflicht und Leidenschaft zu siegen. Seine aussichtslose Neigung wächst, und er verzweifelt[12]: „Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offnen Grabs." Die Religion gewährt ihm keinen Trost, sein Glaube geht unter im Sturme der Leidenschaft. Er hat kein Gebet mehr als an sie, und sieht alles in der Welt nur im Verhältnisse mit ihr.[13] Als Agathon Danae verloren hat, geht er nach Syrakus und stürzt sich in politische Geschäfte, um dem Gedanken an sie zu entfliehen, und es gelingt ihm. Werthers reizbare Natur wird durch die brüske Exklusivität der Adelsgesellschaft beleidigt und zu Lotte zurückgetrieben. Mit der Möglichkeit, sie zu besitzen, schwindet ihm alles dahin, und der Selbstmord wird seine einzige Zuflucht. Er stöhnt verzweifelt[14]: „Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf, sie ist dahin!" Ein Zerstörungsprozess wird uns hier vorgeführt, die langsame Vernichtung eines Menschen durch die verzehrende Kraft der Leidenschaft.

In der zweiten Fassung betont Goethe ausdrücklich, dass Werther in der „Activität" auch keinen vorübergehenden Trost findet. Gerade während dieser Periode lässt er ihn an Lotte schreiben[15]: „Der Sauerteig, der mein Leben in Bewegung setzte, fehlt; der Reiz, der mich in tiefen Nächten munter erhielt, ist hin, der mich des Morgens aus dem Schlafe weckte, ist weg." Ueberhaupt dämpft die zweite Fassung nicht, sondern steigert, und ihr entstammen gerade einige der leidenschaftlichsten Stellen, wie[16]: „Ich habe so viel und die Empfindung an ihr verschlingt alles, ich habe so viel und ohne sie wird mir alles zu nichts."

Der „Siegwart“ erinnert zuweilen an Blankenburg, meist geht er auf den Pfaden des „Werther“ und ist so recht der Roman der unglücklich Liebenden. Millers Anschauungen sind freilich etwas exaltiert. Meint er doch[17], unter hundert Mädchen und Jünglingen, die sterben, finde man immer zehn, „die die Liebe getödtet oder doch um etliche Jahre dem Grabe näher gebracht hat“. Pater Anton warnt den in Therese verliebten Kronhelm[18]: „Mach Er die Liebe nicht zur Haupttriebfeder seiner Handlungen, und vergess Er seine übrige Bestimmung nicht darüber! Diess ist der gewöhnliche Fehler bey jungen Leuten.“ Kronhelm gelangt nach schweren Prüfungen in den Besitz Thereses. Ihn sehen wir daher durch trübe Melancholie wieder zu einer heitern Lebensauffassung sich durchringen.[19] Siegwart und Mariane gehen an der Liebe zu Grunde und auch Gutfried, der durch die Liebe zu Mariane von seiner Liederlichkeit geheilt worden ist[20], stirbt an der Leidenschaft, die seinen durch Ausschweifungen entkräfteten Körper aufreibt.[21] Dagegen welkt Sophie dahin, weil ihre Liebe zu Siegwart nicht allein keine Erhörung findet, sondern von ihm überhaupt nicht bemerkt wird.[22] Man muss es Miller schliesslich lassen, dass er das Motiv zu variieren und den Hauptunterschied immer in den Charakter zu legen weiss.

Klinger lässt Raphael durch Donna Seraphine verführen, in der er, ohne es zu wissen, die Tochter des Mannes umarmt, der seinen Vater hat blenden lassen. Raphael selbst vergleicht seinen Zustand nach der unseligen Stunde mit dem Adams, als er aus dem Paradiese schlich. Seine Träume und Ahnungen eines unbegreiflichen Glückes sind dahin, die Liebe rast als ein verzehrendes Feuer in seiner Brust[23]: „Unfasslich, erhaben wähnt ich ihren Genuss, nun kenne und begreife ich ihn, und fühle mich erniedrigt, fühle etwas Rohes, Wildes, Thierisches an mir, und gleiche den Menschen um mich her. Suleima, ich habe mich selbst überlebt.“ Erst die Liebe zu der Maurin Almerine[24] giebt Raphael die Ideale seiner Jugend

wieder, und seine Seele „reinigt sich nach und nach in ihrem freundlichen Umgang, in dem Schosse der Natur, von allen widrigen Empfindungen und bittern Erinnerungen." Gelernt hat Klinger die Beobachtung dieser Einflüsse sicher von Wieland. Seraphine wird wie Danae durch die Liebe gehoben. Bisher sind ihr nur Höflinge vors Auge getreten, in Raphael sieht sie den ersten Mann. Sie sagt selbst[25]: „Wie oft lag ich vor den Bildern der Heiligen in meiner einsamen Kammer, jammerte und seufzte, dass sie mir Euch zugeführt hätten, da ich Eurer nicht mehr würdig wäre." Zu tief ist sie in die Netze der Höflinge verstrickt, um ihm treu bleiben zu können. Erst als er ihren Vater tötet, wird sie Herrin ihres Thun und Lassens und vermag in Reue und Busse das Geschehene zu sühnen.

Goethes Mariane befindet sich nicht auf der geistigen Höhe von Danae und Seraphine. Deshalb giebt ihr Wilhelm mehr, aber deshalb ist sie auch nicht ganz befähigt, es zu halten und sich dauernd zu eigen zu machen. Als sie sich Norberg bereits hingegeben hat, findet sie Wilhelm. Sie lebt in einem glänzenden Elende, bald im Mangel, bald im Ueberfluss, ohne klares Bewusstsein ihres Zustandes, dessen sittliche Verworfenheit sie jetzt erst erkennt.[26] Wenn sie aus den Wolken, in denen seine Leidenschaft sie emporträgt, in das Bewusstsein ihres Zustandes herabsinkt und sich äusserlich und innerlich um nichts gebessert findet, so sehr sie es wünscht, dann ist sie der Verzweiflung nahe. Die Furcht, der Geliebte könne erfahren, dass er getäuscht wird, giebt ihr einen Anschein von Sorge und Scham, der ihre Reize auf Kosten der Ruhe ihres Herzens erhöht.[27] Sie geniesst nicht ruhig wie Danae das Glück, sondern mit derselben fieberhaften Unruhe wie Seraphine. Zum erstenmal lernt auch sie die wirkliche Liebe kennen. Danae ruft aus[28]: „Ich bekenne, dass ich ihn liebe, wie ich nie geliebt habe; dass Alles, was ich sonst Glückseligkeit nannte, kaum den Namen des Daseins verdient hat." Ebenso Mariane[29]: „Ich lieb' ihn! Mit

welchem Entzücken sprech' ich zum erstenmal diese Worte aus! Das ist die Leidenschaft, die ich so oft vorgestellt habe, von der ich keinen Begriff hatte.“ Eros bewährt an beiden seine sittlich kräftigende Gewalt. Als sie von ihren Liebhabern verlassen werden, geben sie sich fortan keinem Unwürdigen mehr hin, sondern Mariane stirbt Wilhelm getreu, Danae lebt den Rest ihres Daseins im Sinne Agathons.

Wilhelms Liebe zu Mariane ist dadurch geadelt, dass er in ihr die Muse verehrt, die ihn auf die Bühne führen soll.[80] Die Liebe äussert ihre erhebende Wirkung, wie im „Werther“ und im „Siegwart“. Kronhelm sagt, als er in Therese verliebt ist[81], „er fühle sich jetzt zu allem stärker; alles sey ihm leichter; Er liebe die Menschen mehr; Sein Herz sey weicher und mitleidiger geworden, und das Schicksal eines jeden Menschen, besonders eines leidenden lieg ihm weit näher am Herzen als sonst“. Als Siegwart sich in Mariane verliebt hat, wiederholt Miller fast wortgetreu dieselbe Schilderung.[82] So wird auch Wilhelm durch die Liebe glücklich und gut. Alles erscheint ihm neu: „Seine Pflichten heiliger, seine Liebhabereien lebhafter, seine Kenntnisse deutlicher, seine Talente kräftiger, seine Vorsätze entschiedener.“ Er wähnt, das Schicksal selbst reiche ihm die Hand, sich aus dem stockenden, schleppenden, bürgerlichen Dasein herauszureissen und der Schöpfer des deutschen Nationaltheaters zu werden.[83] Aus allen seinen Hoffnungen und Plänen bildet er „mit Farben der Liebe ein Gemälde auf Nebelgrund, dessen Gestalten freilich sehr in einander flossen; dafür aber auch das Ganze eine desto reizendere Wirkung that“. Da trifft ihn der vernichtende Schlag. Mit dem Glauben an die Treue Marianes verliert er den Glauben an sich selbst und sein Talent. Er geht nicht unter, wie Werther, aber er entfaltet auch nicht die reiche Wirksamkeit eines Agathon, sondern er weiss sich nur in eine reizlose, pflichtmässige Thätigkeit zu stürzen, die in ihrem regelmässigem Ablaufe seine Zeit ausfüllt, ohne ihm Befriedigung zu gewähren. Nur Liebe

heilt die Wunde, die Liebe schlug. Nicht die frevelhaften Reize Philines, nicht die verbotene Glut, mit der er die Gräfin umarmt, können ihm das alte Glück wiedergeben, erst die Amazone führt ihn der höheren Sphäre zu, in der er künftighin an ihrer Seite wandeln soll. In der Abhängigkeit von der Liebe ist Felix ganz der Sohn seines Vaters. Um Hersilies Willen lernt er schreiben und reiten, und sein Verkehr mit ihr macht mehr den Knaben zum Jünglinge, als der lange Aufenthalt in den pädagogischen Provinzen.[34] Bedeutsamen Einfluss haben Liebe und Eifersucht auch auf die Entwicklung Mignons, die wie ihr Vater dem zerstörenden Einflusse der Leidenschaft erliegt. Lotharios ganzes Dasein wird durch die Liebe bestimmt. Er sagt selbst[35]: „Angenehmer kann keine Empfindung in der Welt sein, als wenn das Herz nach einer gleichgültigen Pause sich der Liebe zu einem neuen Gegenstande wieder öffnet.“ Das ist ein Selbstbekenntnis Goethes.

Eine herrliche Charakterentwicklung unter den wechselnden Einflüssen der Liebe bietet die Novelle von Ferdinand und Ottilie.[36] Ferdinand ist gewöhnt, von seiner Mutter Geld zu bekommen. Sie muss es ihm aus häuslicher Bedrängnis gerade in dem Zeitpunkte versagen, als ihn seine Neigung zu Ottilie grössere Ausgaben für notwendig halten lässt. Sein Vater ist ein prachtliebender und verschwenderischer Mensch und hat keine Lust, sich um seines Sohnes willen etwas zu versagen. Das hat eine schlimme Wirkung auf Ferdinand: „Sein Gemüth verschloss sich, und man kann sagen, dass er in diesen Augenblicken seine Mutter nicht achtete, die ihm nicht helfen konnte, und seinen Vater hasste, der ihm, nach seiner Meinung, überall im Wege stand.“ Durch einen Zufall entdeckt er, dass der Deckel des Schreibtisches lose ist, in dem der Vater sein Geld verwahrt. Nun scheut sich Ferdinand nicht, ihn zu bestehlen, um nur den erforderlichen Aufwand machen zu können. Erst als Ottilie auf einige Zeit verreist, ihm alle Gesellschaften reizlos werden, und er oft

einsam ist, fasst er die moralische Seite seiner That ins Auge. Jetzt gewinnt die gute Seele in ihm die Oberhand. Er macht seinen Vater bei Gelegenheit unverfänglich auf den Fehler des Pultes aufmerksam und verstopft selbst die Quelle, aus der er bisher unrechtmässig geschöpft hat. Er fängt an, von seinem Taschengelde zurückzulegen, um dereinst das Gestohlene wiedererstatten zu können. Aber niemand bessert sich allein durch Reflexion. Goethe lässt Ferdinand eine Geschäftsreise antreten und sich mit Lust in eine reiche Thätigkeit stürzen: „Er hatte zum erstenmal Gelegenheit, seine Kenntnisse, seine Geisteskräfte, sein Urtheil anzuwenden.“ Ein Geschäftsfreund, der eine hübsche, bescheidene Nichte hat, steht ihm treu zur Seite. Er erwirbt so viel Geld, als er nötig hat, um sein Vergehen wieder gut zu machen, und kehrt mit grosser Heiterkeit zurück. Aber die Konsequenzen des Verbrechens, das er innerlich überwunden hat, verfolgen ihn. Die Mutter entdeckt, dass er Ottilie Geschenke gemacht hat, und der Vater vermisst Geld, weit mehr, als er genommen hat. Die Mutter wird zornig, als er sich nicht zu allem bekennen will. Da thut er in seiner Reue den letzten Schritt: „Er fiel an seinem Stuhle nieder, den er mit seinen Thränen benetzte, und forderte Hülfe vom göttlichen Wesen.“ Er wird erhört. Die Mutter kommt mit der Nachricht zurück, dass der grösste Teil des Geldes nur verlegt war. Sie glaubt ihm, dass er bestrebt ist, den Fehler wieder gut zu machen und verzeiht ihm. Das Erlebnis lässt in Ferdinands Seele eine ernste Wirkung zurück: „Er hatte sich überzeugt, dass der Mensch Kraft habe, das Gute zu wollen und zu vollbringen; er glaubte nun auch, dass dadurch der Mensch das göttliche Wesen für sich interessiren und sich dessen Beistand versprechen könne, den er eben so unmittelbar erfahren hatte.“ Als der Alte hiermit die Erzählung schliessen will, sagt Luise: „Die Entwicklung haben wir freilich gehört; nun möchten wir aber auch gerne das Ende vernehmen.“ Der Konflikt ist aufgelöst, der Charakter ist zur Reife gediehen,

aber gewiss scheut jeder vor der Annahme zurück, dass Ferdinands Wünschen noch die Geliebte seiner leichtsinnigen Periode entspricht. So erzählt denn der Geistliche weiter, dass Ferdinand die Augen über Ottilie aufgehen, als sie sich nicht entschliessen kann, mit ihm aus der glänzenden Stadt in ein bescheidenes, aber nützliches Dasein sich zurückzuziehen. Die Verlobung wird gelöst, und Ferdinand wird mit der Nichte seines älteren Freundes glücklich: „Wie es Menschen zu gehen pflegt, denen irgend etwas Bedeutendes in früherer Zeit begegnet, so hatte sich auch jene Geschichte so tief bei ihm eingedrückt, dass sie einen grossen Einfluss auf sein Leben hatte.“ Hier haben wir eine Charakterentwicklung, die nicht nur ausführlich dargestellt, sondern auch in Hauptabschnitte gegliedert und an jedem wichtigen Punkte mit einem Merkzeichen versehen ist.

In der Prokuratornovelle[87] hat Goethe die Entwicklung der Dame unter dem Einflusse des edlen Freundes zwar nicht durchgreifend umgestaltet, aber doch sehr verinnerlicht und vertieft, indem er die Wirkung des Fastens zurücktreten liess und die Macht der sittlich reinen Persönlichkeit in den Vordergrund schob. In den „Wahlverwandtschaften“ betont der Gehilfe, dass jede Erziehung erst im Leben ihre Ergänzung findet, und Ottilie fühlt sich von dieser Bemerkung getroffen[88]: „Was hatte nicht eine ungeahnete Leidenschaft im vergangenen Jahr an ihr erzogen! was sah sie nicht alles für Prüfungen vor sich schweben, wenn sie nur auf's Nächste, auf's Nächstkünftige hinblickte!“ Im Wesen Ottilies bringt die Liebe eine grosse Revolution hervor, während Charlotte ihr einen bereits in sich gefestigten Charakter entgegenzusetzen vermag.[89] Zunächst ist die Wirkung auf Ottilie eine erquickende und belebende. Sie hat einen Gegenstand, der ihrem Dasein erst seinen Wert giebt, in Eduard gefunden: „Durch die Liebe zu ihm in allem Guten gestärkt, um seinetwillen freudiger in ihrem Thun, aufgeschlossener gegen andre, findet sie sich in einem Himmel auf Erden.“ Das ist dieselbe

Wirkung, die wir schon so oft und zuletzt an Wilhelm Meister beobachtet haben. Wie er, wird Ottilie aus ihrem Himmel herabgestürzt. Nach Eduards Abschied beginnt sie, Charlottes Handlungen zu beobachten. Da sie von ihrem Verhältnisse zu dem Hauptmann durch Eduard gehört hat, muss sie es für Verstellung halten, wenn Charlotte ruhig von einer bevorstehenden Verbindung ihres Liebhabers spricht. Da Ottilie mit Eduard ihr Lebensglück genommen ist, hält sie sich für berechtigt, „auf jede Aeusserung, jeden Wink, jede Handlung, jeden Schritt Charlottens" zu achten.[40] Sie ist „klug, scharfsinnig, argwöhnisch geworden ohne es zu wissen". Wir haben hier also eine ganz ähnliche Verhärtung des Charakters, wie sie uns oben bei Ferdinand entgegengetreten ist. Ottilie fühlt, wie viel sie schnell gewonnen und verloren hat[41], und berichtet uns selbst darüber in ihrem Tagebuche, wie Werther in seinen Briefen. Sie braucht sogar ein Bild, das an den Vergleich mit der Zauberlaterne im Jugendromane erinnert[42]: „Ein Leben ohne Liebe, ohne die Nähe des Geliebten, ist nur eine Comédie à tiroir, ein schlechtes Schubladenstück. Man schiebt eine nach der andern heraus und wieder hinein und eilt zur folgenden." Als zum Gefühle des Verlustes das der Schuld hinzutritt, erliegt sie ihm, bis sie sich durch ihr offenes Bekenntnis Charlotte gegenüber reinigt und im Verzichte ihren Trost findet. Ihre Freisprechung kommt nicht von aussen, sondern sie verzeiht sich in der Tiefe ihres Herzens unter der Bedingung des völligen Entsagens.[43] Ihre Seele triumphiert über den Konflikt in reiner Verklärung, während ihr Körper erliegt.

Eduards Leidenschaft ist grenzenlos wie die Werthers. Er bahnt Wege, damit Ottilie sie wandeln soll, schafft Sitze, auf denen sie ruhen soll. Wenn Ottilie so in ihm aufgeht, dass sie mit seinen Zügen schreibt, so möchte auch er ganz mit ihr eins werden, aber er ist stürmisch und kennt keine Hindernisse[44]: „Ottilies Gegenwart verschlingt ihm alles: er ist ganz in ihr versunken; keine andre Betrachtung steigt

vor ihm auf, kein Gewissen spricht ihm zu; alles was in seiner Natur gebändigt war bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien." Er überhäuft sie mit Geschenken, will ihren Geburtstag zu einem Feiertage für die ganze Umgebung machen, lässt ihr zu Ehren und vor ihr allein ein Feuerwerk abbrennen, das eine ganze Volksmenge vergnügen sollte[45], und verlässt seine Gattin und sein Haus, als er die Unmöglichkeit, sie zu besitzen, vor Augen sieht. Wie Danae und Mariane, so ruft auch er aus[46]: „Nein, ich habe noch nie geliebt; jetzt erfahre ich erst, was das heisst." Auf dem Schlachtfelde sucht er den Tod, doch er findet ihn nicht; er will sich zum freiwilligen Hungertode entschliessen, aber seine Natur widersteht diesem Vorhaben. So wird er von seiner Leidenschaft verzehrt und siecht langsam dahin. Zwar stirbt er nicht auf dem Grabe seiner Geliebten, wie Siegwart, der mehr Sieches als Sieghaftes in seinem Wesen hat, aber der Tod überrascht ihn, als er gerade jenen Reliquiendienst treibt, dem auch Werther und Wilhelm Meister huldigen. Alles, was ihn an Ottilie erinnert, hat er vor sich ausgebreitet[47]: „Eine Locke, Blumen in glücklicher Stunde gepflückt, alle Blättchen, die sie ihm geschrieben."

In der eingeschalteten Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder" hat Goethe ein eigenartiges Problem behandelt.[48] Zwei Kinder wachsen nebeneinander auf, und die befreundeten Eltern beschliessen, sie später zu verbinden. Das Mädchen kann die Ueberlegenheit des Knaben nicht ertragen. An der Spitze der Gegenpartei steht sie bei allen kindlichen Spielen, und als er sie einstmals überwindet und ihr die Hände mit seinem seidenen Halstuche fesselt, beginnt sie ihn wirklich zu hassen. Als sie heimliche Anstalten und Versuche macht, ihm Schaden zu thun, geben die Eltern ihre Hoffnung auf und bringen den Knaben fort. Rasch entwickelt er sich und nimmt bald eine gute Lebensstellung ein. Inzwischen hat sich seine Gespielin ohne Neigung und ohne Nachdenken verlobt. Mit Erstaunen sieht sie ihn wieder, plötzlich erwacht

die Liebe in ihr, ja, sie glaubt, in ihrem kindlichen Hasse nur eine unbewusste, lebhafte Neigung gefühlt zu haben. Jetzt bindet sie ihr Verlöbnis, und der Jugendgespiele verrät in nichts eine Neigung zu ihr. Da fasst sie den Entschluss, durch Selbstmord zu enden, damit ihn ewig ihr Bild verfolge, und stürzt sich vor seinen Augen ins Wasser. Aber er rettet sie glücklich, die Aufklärung erfolgt, und die Eltern sprechen ihren Segen über das Paar. Es ist gewiss zu bedauern, dass Goethe in der kurzen Novelle die Entwicklung dieses äusserst komplizierten Frauencharakters nur skizziert hat, ohne die Veränderungen wirklich an einer Reihe von bestimmten Situationen aufzuzeigen.

§ 12.

Physiognomik und Mimik.

Das grosse Interesse, das man dem Theater widmete, verrät sich im Roman des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur durch die häufig auftretenden Schauspieler und die theoretischen Gespräche, sondern die durch Lavater mit der Physiognomik verschlungene Mimik drang auch in die Darstellung ein. Da nach Lavater hauptsächlich die moralischen Eigenschaften in den Gesichtszügen sich spiegeln, gewann er grossen Einfluss auf die ganz in Moral gebadeten Familienromane, worüber ich an anderer Stelle gehandelt habe.[1] Erfunden hat Lavater die Physiognomik freilich nicht. Sogar im Gebiete der Romanlitteratur finden wir sie schon früh. Sie wird nebst der Chiromantie bereits im „Simplicissimus“ erwähnt. Wohl aber hat Lavater, unterstützt von der Liebhaberei für Silhouetten, die schon vor seinem Auftreten herrschte, die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Gesichtszüge gelenkt, so dass dem Dichter eine scharfe Beobachtung der hier ausgeprägten Eigentümlichkeiten zur Gewohnheit und zur Pflicht wurde. Da sich aber Lavater und noch mehr sein

Bannerträger Hermes schlimme Uebertreibungen zu Schulden kommen liessen und in der Begeisterung viel zu weit gingen, machte die Aufklärung gegen den Propheten Front und nahm seine unvorsichtig proklamierten Dogmen unter die kritische Lupe. Die Gegner Lavaters halten sich dagegen an die Mimik und betonen, dass diese sich in feste Regeln prägen lässt, während die physiognomischen Gesetze immer angreifbar bleiben. Leute wie Moritz und Engel stehen der Physiognomik skeptisch gegenüber und verwenden in reichem Masse die Mimik. Hier tritt namentlich englischer Einfluss hervor, während gleichzeitig die von Lessing gegebenen Anregungen fortwirken. Derselbe Lichtenberg, der Lavater energisch angriff, worin er von Musäus lebhaft unterstützt wurde, analysierte liebevoll Hogarths Kupferstiche. In den siebziger Jahren, also zu der Zeit, wo der Streit um die Physiognomik am heftigsten tobte, schrieb er aus England seine Briefe über Garrick und ging auf die Geisterscene im „Hamlet“ ein, die in den „Lehrjahren“ eine so grosse Rolle spielt.[2] Lichtenberg weist sogar direkt auf eine Verwertung der Bühnenpraxis im Romane hin, wenn er von Garrick sagt[3]: „Er kann, in einen unerfahrnen unbeholfenen Menschen verkleidet, sein erstes spanisches Rohr so tragen, dass man glaubt, er trüge es für seinen Herrn zum Silberschmidt, oder feil, oder hätte ein Barometer darin. Eine Gleichungstafel, die solche Züge enthielte, wäre kein geringes Geschenk für die Schauspieler, und, unter uns, für unsere dramatischen Dichter und Romanenschreiber.“

Damit hat Lichtenberg entschieden Recht. Der Roman, weit entfernt, hinter der Bühne zurückstehen zu müssen, kann sie vielmehr in jedem Sinne überbieten. Es giebt eine Menge von Gesten, die auf der Bühne und im Bilde stets in Gefahr sind, lächerlich zu erscheinen, z. B. das Zerreissen der Kleider, das Stampfen mit den Füssen. Gerade diese gewaltsamen Ausbrüche sind aber höchst wirkungsvoll, wenn sie nur geistig vorgestellt werden. Vor allem hat der Erzähler extensive

Vorteile, denen gegenüber die grössere Intensität des greifbaren Bühnenbildes kaum in die Wagschale fallen kann. Bei Schlachten und Volksscenen ist die Bühne ohnehin auf die ergänzende Phantasie des Zuschauers angewiesen, aber auch der Schauplatz des Erzählers ist unbegrenzt. Die Person entschwindet dem geistigen Auge nicht, wenn sie einsam weite Strecken durchirrt oder, wie von Furien gejagt, Berge und Wälder durchstürmt. Ebenso ist die Welt des Kleinen dem Erzähler offen, und Gegenstände, die der Theaterbesucher kaum mit bewaffnetem Auge erreicht, sind der Phantasie ohne weiteres gegenwärtig. Hier besteht allerdings ein Unterschied der Zeiten. Im achtzehnten Jahrhundert waren die Bühnenräume kleiner und das Mienenspiel viel feiner ausgebildet. Das hat sicher wieder auf den Roman zurückgewirkt, namentlich bei Dichtern, die mehr im Theater als im Leben zu Hause waren und hier sahen, wieviel Bedeutung man jeder Stellung, Bewegung, Kleidung leihen könne.

Goethe hat über die Physiognomik in den verschiedenen Epochen seines Lebens sehr verschieden geurteilt. Ueber seinen Anteil an den „Physiognomischen Fragmenten" kann man sich jetzt, nachdem Eduard von der Hellen Klarheit geschaffen hat[4], bequem in der Weimarer Ausgabe informieren. Goethe betont, dass nicht allein die Gesichtszüge bezeichnend sind für den Charakter[5]: „Stand, Gewohnheit, Besitzthümer, Kleider, alles modificiert, alles verhüllt ihn." Für ganz besonders charakteristisch hält er „Kleider und Hausrath". Mit dieser Aeusserung stimmt Goethes Romantechnik bis in seine Altersschriften überein. Ausserdem tritt er energisch für die Berechtigung und mindestens relative Sicherheit der Schlüsse aus den Gesichtszügen auf das Innere ein[6] und erläutert nicht nur Silhouetten lebender Personen, sondern auch charakteristische Schöpfungen der bildenden Kunst, sowie schliesslich Tierschädel bis ins kleinste Detail. Hermes gab seinen Romanfiguren oft einfach die in der Physiognomik angegebenen Kennzeichen, damit der Leser daraus auf den

Charakter schliesse. Goethe hat es nicht gethan, aber auf einem ähnlichen Wege war er doch, als er schrieb[7]: „Ich glaube bemerkt zu haben, dass die Stutznasen leichten, sinnlichen Eindruck, Sorglosigkeit und durch verschiedene Grade mit andern Nebenbestimmungen auch Stumpfheit und Dummheit bezeichnen." Wir werden im „Werther", den Lavater vielleicht sogar während des Druckes in Bezug auf die religiösen Stellen beeinflusste[8], demnach zahlreiche physiognomische Stellen zu finden erwarten. Für die späteren Schriften gilt das nicht. „Anders sagen die Musen und anders sagt es Musäus" hatte Goethe anfangs von den „Physiognomischen Reisen" des „rohen Wanderers" geurteilt, an denen er später doch die persönliche Satire schätzte.[9] Zur Zeit der „Lehrjahre" hielt er nichts mehr von Lavater, ja, als ihm Schiller die Ankunft desselben in Weimar mitteilte und dann die Nachricht dahin berichtigte, dass es nur sein Bruder sei, schrieb Goethe[10]: „Aus dem Propheten ist ein Prophetenkind geworden, das ich aber auch nicht zu sehen wünsche, da ich, nach dem erhabenen Beispiel des Judengottes, meinen Zorn bis in die vierte Generation behalte." Freilich bedeutet bei Goethe Feindschaft gegen Lavater nicht, wie bei vielen anderen, Verwerfung der Physiognomik schlechthin.

In der Geschichte der deutschen Schauspielkunst nimmt Goethe eine bedeutende Stellung ein. Gegen die durch Lessing geschaffene und in der Mannheimer Nationalbühne zu wirklichem Leben gelangte Vereinigung von Kunst und Natur erhob sich der durch den „Götz", die Ritterdramen und die Produkte der Genieperiode hervorgerufene rohe Naturalismus, der die kaum gewonnenen Errungenschaften wieder zu vernichten drohte.[11] Zum Hauptvertreter der Reaktion hiergegen wird Goethe, der seit 1791 das Weimarer Hoftheater leitet. Aber während er in einer ersten Periode bis 1799 nur die Ziele der Mannheimer weiter verfolgt und eine „höhere Wirklichkeit" anstrebt, nähert er sich später immer mehr der Antike, betont die Notwendigkeit rhythmischer Deklamation,

überträgt die Gesetze der bildenden Kunst auf die Bühne und stellt die Schönheit unbedingt über die Wahrheit.[12] Wir sehen ihn also hier den weiten Weg vom Sturm und Drang zur Antike machen.

Sehen wir nun, ob die Romanpraxis Goethes hiermit im Einklange steht, indem wir gleichzeitig die Tradition ins Auge fassen, die ihm auf diesem Gebiete entgegenkam. Man muss sich davor hüten, den Dialogroman hier etwa als Hauptquelle zu benutzen. Die Mimik spielt in ihm fast gar keine Rolle und tritt namentlich bei Meissner ganz zurück, weniger bei Klinger. Ein Lächeln, ein Erröten, ein ernsthafter, unwilliger oder spöttischer Blick, eine Verbeugung — das ist alles, was Meissner an Bühnenbemerkungen bietet, obwohl er andrerseits die historischen Situationen derart als Bühnenbilder sieht, dass er über ein Dialogstück die kuriose Bemerkung setzt[13]: „Freies Feld. Das Athenische Kriegsheer; die Heerführer auf erhabnen Stühlen."

Wieland spricht von der wirklichen oder eingebildeten Gabe des Hippias, aus der Gestalt und Miene das Inwendige eines Menschen zu erraten[14] und meint, dass wohl kein Physiognomist den niederträchtigen Charakter des Philistus „in seinen Augen" hätte lesen können.[15] Der Ausdruck ist recht unbestimmt und zeigt, dass Wieland selbst kein Physiognomist war. Wenn er Psyche beschreibt[16], spricht er von schönstem Wuchs, reinster Jugendfarbe, regelmässigsten Zügen und namenlosen Reizen. Dieser superlativische Enthusiasmus lässt kaum ein Bild zurück. Aspasia[17] hat eine Gesichtsbildung, „die ausdrücklich für die Majestät ihrer Figur gemacht war". Aehnlich abstrakt und farblos ist die Mimik. Danae findet Agathon traurig[18], heftet „Augen voll mitleidender Liebe" auf ihn, er sieht auf, und „ihre Herzen scheinen durch ihre Blicke ineinander zu zerfliessen". Oder ihre Augen sind[19] „vom Geiste der Liebe und von aller seiner berauschenden Wollust trunken". Agathon sieht einen Seufzer Danaes[20], „der sich aus ihrem schönen Busen emporarbeitet".

Er ruft im Rückblick auf ihr Liebesleben im Tempel der Grazien zu Smyrna: „O was für Erinnerungen!“ und ergreift ihre Hand mit einem Blick, „in welchem alle diese Erinnerungen gemalt waren“. Man wird Wieland den Gefallen thun, sich das nicht vorzustellen; denn er hat es sich selbst nicht vorgestellt. Er weiss nur die wollüstige Erregung zu schildern. Er sagt nicht: „Er umarmte sie,“ sondern[21]: „Er wand seine Arme um sie“ oder[22]: „Er fühlte das Klopfen ihres Herzens unter seinen brennenden Lippen“. Komisch muss es wirken, wenn Wieland sich den Pinsel eines Apelles oder Raphael wünscht, um Danae zu malen, wie sie Agathon ihre Schicksale erzählen will[23]: „Danae, schön und rührend wie die Natur, deren Anblick Ruhe und allgemeines Wohlwollen über ihre Seele verbreitete; doch milderten einige ernste Züge diese schöne Heiterkeit, und eine sanfte Schamröthe, die ihre reizenden Wangen überzog, indem sie die schönsten Augen, die jemals gewesen sind, auf ihren erwartungsvollen Freund heftete, schien den Inhalt ihrer Rede anzukündigen.“ Man muss aber etwas mehr von den Augen wissen, als dass sie schön sind, wenn man sie malen will, und „einige ernste Züge“ sind etwas recht Unbestimmtes.

Allgemein tritt die Mimik da ein, wo den Personen die Sprache versagt. Als Agathon in Begleitung des Kritolaus Danae wiedersieht, hören wir[24]: „Er sah sie — wollte auf sie zugehen — konnte nicht — heftete seine Augen auf sie — und sank, vom Uebermass seiner Empfindlichkeit überwältigt, in die Arme seines Freundes zurück.“ Nun kann sich auch Danae nicht mehr halten: „Sie lief in zärtlicher Bestürzung auf ihn zu, nahm ihn in ihre Arme und liess dem ganzen Strom ihrer Empfindungen den Lauf.“ Mit dieser letzten Wendung ist das Bild wieder zerstört. So kann man durchgehends sagen, dass Wieland es nicht zu plastischer Anschaulichkeit bringt, weil er immer ganz abstrakte, konventionelle Bemerkungen hineinmengt.

Im „Werther“ haben wir eine ganze Reihe von Situationen, in denen das Gesichtsbild und damit die Geste vorherrscht, aber es sind keine Bühnenbilder, sondern reizende kleine Miniaturgemälde. Freilich die Tanzscene[25], in der er mit ihr „herumfliegt wie Wetter“, gehört nicht dahin, wohl aber das gleich folgende Gesellschaftsspiel während des Gewitters[26], die Verteilung des Abendbrots an die Kinder[27], das Obstabnehmen Werthers und Lottes[28], die Scene, in der die beiden mit den Kindern am Brunnen weilen[29], oder ihr Klavierspiel[30], das er aber nicht mehr zu hören vermag, als seine Leidenschaft ihren Höhepunkt erreicht.

Gesten als Ausdruck der Leidenschaft finden wir, wenn Werther auf Lottes Hand seine Beklemmung ausweint[31] oder wenn er, als sie über die Entstehung seiner Liebe klügelt, seine Hand aus der ihrigen zieht, indem er sie[32] „mit einem starren unwilligen Blick ansieht“. Werther kehrt nach dem unfreundlichen Zusammensein mit Albert und Lotte zurück[33]: „Er kam nach Hause, nahm seinem Burschen, der ihm leuchten wollte, das Licht aus der Hand und ging allein in sein Zimmer, weinte laut, redete aufgebracht mit sich selbst, ging heftig die Stube auf und ab und warf sich endlich in seinen Kleidern aufs Bette.“ Die mimischen Bemerkungen gehören grösstenteils in die erzählende Partie, die mehr Gewicht auf das Aeussere legt, als die Briefe. Goethe spricht hier auch einmal von der Pantomime, allerdings nur in übertragenem Sinne. Gerade an dem Tage, an dem Werther voraussichtlich nicht kommen wird, reitet Albert fort, und Lotte versteht[34] „die Pantomime nur allzu wohl“. In der zweiten Fassung hat Goethe die Stelle beseitigt. Das ist jedoch nicht symptomatisch aufzufassen; denn in der zweiten Fassung kommen neue Gesten hinzu. So die kleine Scene mit dem Kanarienvogel[35], der den Weg von Lottes Munde zu dem Werthers macht. Auch in der Bauernburschenepisode werden die äusseren Züge betont, und Werther sagt gleich anfangs[36]: „Ich müsste die Gabe des grössten Dichters besitzen, um dir

zugleich den Ausdruck seiner Gebärden, die Harmonie seiner Stimme, das heimliche Feuer seiner Blicke darstellen zu können."

Gegen den Schluss des „Werther" hin treffen wir oft Situationen, in denen lediglich das stumme Spiel herrscht. Albert fordert seine Frau auf, Werthers Boten die Pistolen zu geben[37]: „Das fiel auf sie wie ein Donnerschlag, sie schwankte aufzustehen, sie wusste nicht, wie ihr geschah. Langsam ging sie nach der Wand, zitternd nahm sie das Gewehr herunter, putzte den Staub ab und zauderte und hätte noch lange gezögert, wenn nicht Albert durch einen fragenden Blick sie gedrängt hätte." Es ist zunächst natürlich, dass hier die Gebärdensprache allein herrscht, der Wegfall jeder vertraulichen Wechselrede steigert aber auch den beängstigenden Eindruck. Nach der Abschiedsscene Werthers und Lottes hört der Dialog überhaupt auf, und, von kurzen Bemerkungen abgesehen, erhalten wir nur noch stückweise das briefliche Selbstbekenntnis Werthers und solche stumme Scenen. Das ist auch bis ins einzelne festgehalten. Als Werther ans Stadtthor kommt, lassen die Wächter ihn „stillschweigend" hinaus. Er kehrt zurück, sein Diener bemerkt, dass ihm der Hut fehlt, aber er „getraut sich nicht etwas zu sagen", sondern entkleidet ihn schweigend.[38] In der zweiten Fassung fällt sogar Alberts kurze Bemerkung über Werthers Kommen in seiner Abwesenheit fort[39]: „Er nimmt seine Zeit gut!" Man möchte den Eindruck, den diese ernste Pantomime macht, fast gespenstisch nennen; jedenfalls liegt etwas Unheimliches darin.

In einer einzigen Partie herrscht auch in den Briefen Werthers die Geste stark vor, in der Scene mit dem Wahnsinnigen.[40] Werther sieht: „Einen Menschen in einem grünen schlechten Rocke, der zwischen den Felsen herumkrabbelte und Kräuter zu suchen schien.". Er kommt näher, der Mann dreht sich herum, und Werther erblickt: „Eine gar interessante Physiognomie darin eine stille Trauer den Hauptzug

machte, die aber sonst nichts als einen geraden guten Sinn ausdrückte; seine schwarzen Haare waren mit Nadeln in zwei Rollen gesteckt und die übrigen in einen starken Zopf geflochten, der ihm den Rücken herunter hing." Dieses Interesse für Physiognomie und Tracht einer Nebenfigur steht ganz einzig da. So sorgfältig uns die Kleidung Werthers und Lottes angegeben wird[41], so wenig hören wir von derjenigen der Nebenpersonen, deren physiognomische Eigentümlichkeiten Werther ebenfalls gleichgültig sind.. Er sagt[42]: „Die Empfindungen und Handlungsweisen schattieren sich so mannichfaltig, als Abfälle zwischen einer Habichts- und Stumpfnase sind," aber die Beobachtungsgabe, die sich hier verrät, tritt sonst zurück. Genügt es ihm doch, von der Pfarrerstochter zu sagen, dass sie „eine rasche wohlgewachsne Brünette" ist.[43] So bestätigt sich unsere Erwartung, im „Werther" viel über Physiognomik zu finden, durchaus nicht. Es ist mehr ein theoretisches Interesse, das sich hier und da zeigt, für die Charakteristik aber nicht fruchtbar wird. Werther geht auf das jüngste von Lottes Geschwistern los[44], „das ein Kind von der glücklichsten Gesichtsbildung war". Er sieht mit jedem Worte, das Lotte spricht[45], „neue Reize, neue Strahlen des Geistes aus ihren Gesichtszügen hervorbrechen". Unangenehm sind ihm dagegen die Physiognomien Herrn Schmidts[46] und der Tante des Fräulein von B..[47], während diese selbst[48] „viel Seele hat, die voll aus ihren blauen Augen hervorblickt". Die Augen sind noch das erste, was wirklich geschildert wird, sonst erzählt Goethe nur den Eindruck, ohne über das „Wie" Rechenschaft zu geben. Werthers Liebe wird namentlich durch Lottes schwarze Augen immer wieder erregt[49], und deshalb besitzt jeder Blick für ihn eine ungeheure Wichtigkeit. Er sagt[50]: „Hier, wenn ich die Augen schliesse, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft sich vereinigt, stehen ihre schwarzen Augen." Das servum pecus imitatorum sah hier nur Liebesblicke und liess seine Figuren sich fortgesetzt anschmachten.

Goethes Verwendung der Gebärden hat hier noch nicht ihren Höhepunkt erreicht. Er hat später von diesem Mittel der Darstellung einen noch ausgiebigeren Gebrauch gemacht. Immerhin hat er jedoch der Mimik im „Werther“ weit mehr Raum gegönnt als der Physiognomik, was eine schwer verständliche Thatsache bleibt. Auch in der Scene mit dem Wahnsinnigen äussert sich der abnorme Zustand in sonderbaren Gesten. Werther fragt ihn, wozu er Blumen suche: „Ein wunderbares zuckendes Lächeln verzog sein Gesicht. — Wenn er mich nicht verrathen will, sagte er, indem er den Finger auf den Mund drückte, ich habe meinem Schatz einen Strauss versprochen.“ Er erzählt von einer Zeit, wo ihm sehr wohl gewesen ist: „Ich bin nun — ein nasser Blick zum Himmel drückte alles aus.“ Auch hier ist es auf einen unheimlichen Eindruck abgesehen. Goethe hat diese Technik später beibehalten und mit ihr auch auf andere fortgewirkt.

In komischer Weise wird das Benehmen der Damen beim Gewitter geschildert. Die eine hält sich die Ohren zu, die andere versteckt den Kopf wie der Vogel Strauss, eine dritte hält unter Thränen ihr Schwesterchen umfasst.[51] Als Mittel der Charakteristik treffen wir eine Gewohnheitsgeste in der Schilderung des Doktors[52]: „Der eine sehr dogmatische Drahtpuppe ist, unter'm Reden seine Manschetten in Falten legt und einen Kräusel ohne Ende herauszupft.“ Einmal hat Goethe im „Werther“ von der allegorischen Mimik Gebrauch gemacht, die überhaupt in der Romanlitteratur selten auftritt.[53] Werther geht mit Albert am Flusse spazieren und hört ihn von Lottes Häuslichkeit und Munterkeit erzählen[54]: „Ich“ . . „pflücke Blumen am Wege, füge sie sehr sorgfältig in einen Strauss und — werfe sie in den vorüberfliessenden Strom, und sehe ihnen nach, wie sie leise hinunterwallen.“

Die gleichen schlimmen Nachahmungen wie Lottes Blicke haben der seltene Händedruck und die Berührungen gefunden. Es bezeichnet den Grad von Werthers Leidenschaft, wenn er ähnlich wie Franz im „Götz“[55] sagt: „Ach wie mir das durch

alle Adern läuft, wenn mein Finger unversehens den ihrigen berührt, wenn unsre Füsse sich unter dem Tische begegnen." Er glaubt zu versinken, wie vom Wetter gerührt, wenn ihr Atem seine Lippen erreicht.[56] Fasst Albert sie um den schlanken Leib, so geht Werther ein Schauder durch den ganzen Körper.[57] Endlich übermannt ihn bei der Ossianvorlesung seine Leidenschaft. Beide brechen in Thränen aus, seine Lippen und Augen glühen an ihrem Arme, und sie ahnt sein schreckliches Vorhaben[58]: „Ihre Sinne verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich. Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie her, presste sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen." Diese Küsse sind die ersten und letzten. Wie im „Tasso" folgt auf die höchste Seligkeit sofort der Abschied. Damit erhält der Kuss eine tragische Bedeutung. Goethe hat hier Mass gehalten und das Unvermeidliche veredelt, aber welch eine ungeheure Nachfolge hat dieser Kuss gefunden!

Miller lässt seine Personen sehr häufig erröten[59] und berichtet uns mit pedantischer Genauigkeit jeden schmachtenden Blick[60], jeden zärtlichen Händedruck[61] und jeden feurigen Handkuss.[62] Die einfachen Küsse[63] genügen Miller nicht, sondern die Liebenden küssen sich „mit Inbrunst"[64], „feurig"[65], sogar „feuervoll"[66] oder mit dem heiligen, keuschen heissen „Kuss der Liebe".[67] Geschmacklos wird Miller, wenn er Siegwart Marianes Kuss und Atem „einsaugen" lässt.[68] Selten sucht er durch Häufung konkreter Züge zu wirken[69]: „Er küsste sie auf ihre schönen Augen. Sie sah auf, erhub sich etwas und küsste seine offne hochgewölbte Stirne." Zuweilen sucht er durch ein erhabenes Gleichnis der Situation eine höhere Weihe zu geben[70]: „Jeder Kuss war ein Tropfen aus der Schaale der Liebe, die nur keuschen Liebenden gereicht wird." Was Miller sich unter „keusch" gedacht hat, ist schwer festzustellen. Die einfache Umarmung[71] genügt

ihm nicht, sondern die Liebenden drücken oder sinken sich ans Herz[72], umschlingen sich[73], oder fliegen sich in die Arme.[74] Therese, die mit Entrüstung von den „muthwilligen Stellen und Zweydeutigkeiten“ eines „gewissen Versuchs in Schäfergedichten“ spricht[75], tritt auf[76], „wie eine arkadische Schäferin gekleidet, im weissen Gewand der Unschuld mit rosenrothen Schleifen“, das sie von Goethes Lotte geerbt hat. Die Nelken und Levkojen, die sie Kronhelm giebt, sind ihm „heilig“.[77] Sie isst mit ihm zwei aneinander gewachsene Aprikosen[78], dann lagern sie sich ins Gras „wie Schäfer“, werfen sich mit Blumen, und er spielt mit dem weissen Gewande und der roten Schleife, bis er sie geschenkt bekommt[79]: „Die Schleife war ihm so heilig wie eine Reliquie.“

Miller ist überall bestrebt, die Liebe als etwas Grosses, Heiliges zu fassen, hat daneben aber eine starke Vorliebe für das mimische Detail, das einer solchen Auffassung leicht schädlich wird. Er verweist häufig auf Klopstocksche Figuren, behauptet, die reine Seelenliebe zu schildern, und schildert nichts als Liebeleien. Er folgt darin Wieland, der überall die grosse Leidenschaft unter der Schilderung der kleinen Ergötzlichkeiten verschüttet. Der Widerstreit von Klopstockscher Terminologie und Wielandschem Detail setzt sich bis ins Einzelne fort und wirkt oft äusserst belustigend. Mariane tritt im Nachtzeug des Morgens ans Fenster[80], um dem gegenüberwohnenden Geliebten den ersten Gruss „mit Engelsanmut“ hinüberzuwinken. Als sie in einem Kleide von rosenrotem Taft zum Balle kommt, vergleicht sie nicht etwa Siegwart, dem wir eine solche Exaltation verzeihen würden, sondern der Dichter selbst mit der Göttin der Morgenröte.[81] Siegwart steckt ihr Rosen[82] „an ihren heiligen Busen“ oder nimmt sie auf den Schoss und küsst ihr „heilige Thränen“ vom Auge.[83] Er trinkt mit ihr aus einer Tasse Chokolade[84], teilt mit ihr ein Stück Kuchen[85], isst mit ihr Erdbeeren von einem Teller[86], fächelt ihr Kühlung zu und lässt sich von ihr befächeln[87], und dann fügt Miller eine ganz verstiegene

Bemerkung hinzu: „Sie sah nach ihm auf, wie eine Heilige zum Himmel.“ Aber bei einer recht irdischen Gelegenheit!

Schon im „Siegwart“ finden wir eine Masse von Scenen, die nur Gesichtsbilder bieten. Dahin gehören die drei Kirchenscenen[88], in denen Siegwart Mariane bewundert, ehe er sie noch kennt. Bei den Hauskonzerten des Hofrats Fischer ist natürlich der mündliche Verkehr auf ein Minimum eingeschränkt, und der Liebende hat sich mit der Bewunderung von Spiel und Gestalt zu begnügen.[89] Als Siegwart Mariane gegenüberwohnt, ist ein Gespräch über die Strasse auch ausgeschlossen, aber er hat Gelegenheit, sie in ihren häuslichen Verrichtungen, am Klavier und am Stickrahmen zu beobachten. Denkt Werther am Brunnen an die Töchter der Patriarchen, so erinnert sich hier Siegwart[90] „aus seinem Homer an die Töchter der Könige, wie sie spannen und Gewebe webten und sich nicht der gemeinsten Weiberarbeit schämten.“ Kronhelm verrät die Tendenzen des Dichters, wenn er sagt[91]: „Die Liebe hat ihre eigene Sprache. Das Auge hat da mehr zu thun als die Zunge.“

Auch abgesehen von den stummen Scenen, schildert Miller gern Situationen, bei denen es viel zu sehen giebt. Die Einkleidung eines Mönchs oder einer Nonne[92] wie eine streitende Bauernfamilie[93], einen zärtlichen Abschied[94], der hier nur zu häufig vorkommt, wie ein glückliches Wiedersehen[95], eine Jagd[96] wie eine Prozession[97], eine Schar würdiger Kapuziner[98] oder verwelkter Nonnen[99], Bauerntänze[100] und Begräbnisse.[101] Für alles stehen Miller Farben zu Gebote, und in der sorgfältigen Detaillierung tritt der Fortschritt gegenüber den älteren Romanen deutlich zu Tage.

Miller bedient sich der Mimik zur Darstellung starker Affekte und geht hier weit über Wieland, selbst über den „Werther“ hinaus. Unschlüssigkeit[102], Verlegenheit[103], Schwermut[104], Trauer[105], Reue[106], Eifersucht[107], Ungeduld[108], Freude[109], Wut[110], Verzweiflung[111], Heuchelei[112] und Raserei[113] treten im „Siegwart“ niemals ohne begleitende Gesten auf. Miller

ist hierin nur vom Verfasser der „Ideen zu einer Mimik" im „Herrn Lorenz Stark" überboten worden, bei dem die Schilderung der Gesten schliesslich beinahe Selbstzweck ist. Zum Teil mag Miller durch Hermes angeregt sein, der aber mit viel gröberen Strichen zeichnet. Wie sehr Miller ins Detail geht, zeige die Schilderung der Verlegenheit Thereses[114], als sie mit ihrem Vater über Siegwarts Abreise reden will: „Sie machte sich allerley zu schaffen, räumte die Papiere auf, stopfte seine Pfeife, hustete, weil sie reden wollte und nicht konnte. Wenn ein Wort schon auf ihrer Zunge schwebte, unterdrückte sie es wieder. Als er gegessen hatte, gieng sie hinaus, um ihrem vollen Herzen Luft zu machen, und ihres Vaters Pfeife anzustecken. Sie kam wieder, stellte sich an die Kommode, schlug die Augen nieder, krabbelte mit den Fingern oder spielte mit einer Feder. Sie gieng ans Fenster machte es auf und wieder zu und fieng endlich mit weggewandtem Gesicht an" u. s. w.

Miller hat im „Siegwart" nicht theoretisch zur Physiognomik Stellung genommen, die damals im Mittelpunkte der litterarischen Polemik stand. Er scheint auch in dieser Beziehung keine festen Prinzipien gehabt zu haben. Von Sibylle und Veit Kronhelm erhalten wir keine Personalbeschreibung[115], wohl aber von Therese[116], Salome[117] und Kronhelm dem Sohne.[118] Die Kapuziner bestehen aus Glatzen und weissen Bärten[119], Pater Philipp hat ein heiteres und offenes Gesicht, das „ein Sinnbild der Liebe" ist.[120] Aus Wielands Feder könnte die Beschreibung Friedmanns stammen[121]: „Sein Gesicht drückte die ganze stille Ruhe seiner Seele aus." Dagegen hören wir von Northern[122]: „Er hat ein paar schwarze Augen wie Perlen, und ein Gesicht, das von der Sonne ganz verbrannt ist, mit ein paar Narben, eine auf der Stirn, die andre unten am Kinn." Eine ungeheure Schilderung, in der realistische und abstrakte Züge durcheinander laufen, wird von Mariane gegeben[123]: „Ihr grosses kastanienbraunes, mit Feuer und edelm Stolz belebtes Auge, über dem sich die

schwarzen Augenbraunen majestätisch wölbten; die hohe offne heitre Stirne; die so regelmässig gebildete Nase; den sanftesten anmuthsvollsten Mund" u. s. w. Miller hat offenbar nicht nach Regeln gearbeitet, aber er hat doch bestimmte Gewohnheiten gehabt, die sich konstatieren lassen. Stets schildert er Physiognomien, die dadurch wichtig werden, dass sich jemand in sie verliebt, ausserdem aber auch solche, mit denen er komische Wirkungen erzielen will.

Es ist eine ganz unbestreitbare Thatsache, dass dieser berüchtigte Sentimentalitätspoet ein grosses Talent für realistische Komik und Karikatur besass. Er geriet völlig auf Abwege und hat nur darum nichts Bleibendes geschaffen. In verschiedenen Situationen des „Siegwart" zeigt sich noch seine ursprüngliche Begabung. Schon als der Wagen umstürzt, in dem Kronhelm, Siegwart und Therese nach Belldorf fahren, fangen die erschreckten Insassen an[124], „über den Zufall und die lächerlichen Stellungen und Grimmassen, die sie gemacht hatten, zu lachen." Hier verrät sich schon eine Phantasie, die nicht nur im arkadischen Mondschein zu Hause ist. Die Amtmännin in Belldorf entschuldigt sich wegen ihrer angeblich unordentlichen, in Wahrheit protzenhaft prächtigen Zimmer[125], geht einen Augenblick hinaus, kommt im höchsten Staat wieder und ruft ihren Ehemann zur Ordnung: „Mann, was ist das? Du setzt dich in deinem abgeschabten Rock zu den Herren hin?" Der Amtmann kommt wieder in grüner Kleidung, schwarzwollenen Strümpfen und gelblich runder Perrücke, um zu hören: „Hast du denn nicht dein blaues Ehrenkleid, mit den goldnen Trotteln und die rothe Weste und Beinkleider" u. s. w. Ebenso müssen sich die Kinder fortwährend umziehen, um ihren Kleidervorrat auszustellen, und die silberne Kaffeekanne macht der mit dem getriebnen goldnen Bilde Platz. Dann folgt der groteske Gartenspaziergang durch die in aller Eile geschnittenen Buchsbaumhecken. Kronhelm zwängt sich mühevoll mit der Amtmännin, die trotz ihres weiten Reifrockes nicht von seiner

Seite weicht, durch die engen Gänge. In dieser Weise setzt sich die Lustbarkeit fort, bis die Gäste von vier Bauern mit Zinken und Posaunen zum Dorfe hinausgeblasen werden. Die gleiche komische Verwendung der Mimik finden wir bei der Schilderung des auf seinen gelehrten Sohn stolzen Krämers[126] und des gravitätischen, albernen Schulmeisters.[127] Köstlich beschreibt Miller die Trinkerkumpanei des alten Seilberg[128] und ihre wüsten Gelage. Nicht zärtlich Liebende bescheint hier der Mond, sondern die Heimfahrt Veit Kronhelms, der auf dem Pferde betrunken hin- und herwackelt. Den lustigen Zechereien folgen katzenjämmerliche Tage, an denen Veit und Seilberg, vom Podagra geplagt, sich auf Krücken entgegenhinken[129], um trotz allem den Trost im Becher zu suchen.

Hippels „Lebensläufe“ machen in der vielseitigsten Weise von der Physiognomik und Mimik Gebrauch. In seiner unklaren Manier stellt Hippel sogar das Programm eines pantomimischen Romans auf[130]: „Wo man nicht höre, sondern sehe, durch und durch sehe, wo nicht Erzählung, sondern Handlung wäre, wo man alles, oder wenigstens mehr sehe, als höre.“ Diesen Roman hat Hippel freilich nicht geschaffen, er dürfte auch schwerlich jemals auftreten; denn die modernsten Experimente mit gänzlichem Dialogverzicht haben nichts Grösseres hervorgebracht, sondern sich auf Skizzen beschränkt. Jedenfalls war man aber damals schon auf diesem Wege. Alexander geniesst den linguistischen Unterricht seines Vaters und lernt zugleich[131] „für jede Sprache ein ander Gesicht, eine andere Zunge, eine andere Hand, einen andern Fuss, und besonders eine andere Nase“. Das ist unrealisierbar und karikiert. In dieselbe Kategorie gehört die Beschreibung des Gesichtes, durch das der Vater die neugierige Mutter von weiterem Fragen abhält.[132] Es betrifft nur das linke Auge und ist vom Zorn so weit entfernt, dass der Ehemann hiebei seiner Frau die rechte Wange küssen kann. Feine Bemerkungen, die durchaus nicht komisch

gefasst werden dürfen, — freilich ist bei Hippel die Grenzlinie sehr fliessend — fallen im Gespräch. Der Vater erklärt[133], das Gesicht sei das Protokoll vom Charakter, die übrigen Teile das Protokoll vom Temperament. Um den Mund herum liege die Mienensprache, zu fordern und abzuschlagen, um die Augen, zu bejahen und zu verneinen. Weit geöffnete Augenlider zeigen Frohsinn an, halbgeschlossene das Nachdenken über einen grossen Gedanken, den man gleichsam innen sehen will.[134] Heiterer sind schon die Ausführungen des Herrn v. G., der die Lustspieldichter darauf aufmerksam macht, dass einem kleinen dicken Mann das Lachen herrlich steht, durchaus nicht aber einem langen. Der Vater bemerkt, dass Kurland nur Schönheiten für den Bildhauer, aber keine für den Maler hervorbringt[135], und beschreibt die verschiedenen Gesichter, die jeder macht, wenn er Geschenke giebt.[136] An bekannte Stiche von Chodowiecki, den Hippel als „Schwestersohn der Natur, deutscher Mann!" apostrophiert[137], erinnert Herrn v. G.'s Schilderung der verschiedenen Nationen im Vorzimmer eines vornehmen Mannes[138]: „Ein Franzose kam, ging an den grössten Spiegel im Zimmer und schnitt Capriolen, ein Engländer setzte sich aufs Kanapee, ein Deutscher stellte sich an den Ofen, ein Russe ging an den kleinsten Spiegel und zog sich die Haare in Ordnung. Wär' ein Curländer gekommen, der hätte sich die Stiefeln aufgebunden, und ein Pole den Bart gestutzt." Einzelne von diesen Zügen sind glücklich gegriffen, und die Idee einer solchen Revue, bei der jedes Volk nur durch einen Zug charakterisiert wird, ist gewiss bedeutsam. Nähert sich Hippel hier schon der allegorischen Mimik, so verwendet er sie ganz offenkundig im Gespräche Alexanders mit dem Dekan[139]: „Vernünftelei (Se. Spectabilität wurden von einer Mücke verfolgt, die um sie herumsauste und sich nicht haschen liess) ist das, was kein Objekt hat." Eine Gewohnheitsgeste charakterisiert die Mutter. Sie weiss ihrer Andacht besonders durch ein Hochziehen der Schultern und ein eigenartiges Falten der

Hände, die sie trotzdem zu bewegen vermag, Ausdruck zu verleihen.[140] Wie Goethe im „Werther", so erregt auch Hippel einen grausigen Eindruck durch die Schilderung einer Wahnsinnigen[141], die glaubt, ihr Geliebter sei hingerichtet worden: „Sie macht beständig eine Bewegung mit der Hand, als köpfe sie." Das Erröten ist auch in den „Lebensläufen" sehr häufig[142], aber Alexander sieht es dem alten Herrn sogar an Nase, Stirn und Augenwimpern an[143], „dass er sein ganzes Gesicht umstimmen musste, eh' er herauszubringen im Stande war, dass der Sohn eines Literatus ein Schneider geworden wäre." Kurios ist auch die Gewohnheit der Mutter[144], während der Predigt des Vaters sorgfältig die Gesichtsbewegungen seiner Zuhörer zu studieren.

Hippel schwankt in seiner Stellung zur Physiognomik, aber er beschäftigt sich noch stark mit ihr. Ganz in die komische Sphäre gehört die Bemerkung Alexanders[145], dass alte Generäle leichter den Mut verlieren, wenn sie in die Reihen der Gegner blicken, weil sie sofort Heldenphysiognomien erkennen, die dem ungeübten Auge entgehen. Scherzend weist Hippel auf die Schwierigkeit hin[146], nach den Gesichtszügen einen Mörder und einen Rezensenten zu unterscheiden, die beide aus Gewinnsucht Totschlag verüben. Hier ist Hippel wohl durch das satirische „physiognomische Halsgericht" von Musäus beeinflusst.[147] Einmal meint er ziemlich geringschätzig[148]: „Was ist's am Ende für eine Kunst Physiognomien zu beurteilen, wo der eine eine Habichts- und der andre eine Mopsnase hat — wo der eine ein Verschwender und der andere ein Harpagon ist."[149] Dann findet er wieder die Aufgabe schwer, von dem auswendigen Menschen auf den inwendigen zu schliessen.[150] Gottes Finger hat dem Menschen sein Testimonium ins Gesicht geschrieben: „Wer kann aber Gottes Hand lesen?" An Goethes Beiträge zu den „Physiognomischen Fragmenten" erinnert es, wenn Hippel sagt, man könne „eher aus dem Kleide, aus dem Pferde den Menschen beurteilen, als aus seinen Gesichtszügen und andern Schilden,

die er vielleicht mit gutem Vorbedacht aushängt, und vom besten Stadtmaler zeichnen lässt." Trotz dieser skeptischen Aeusserungen erhalten wir ein sorgfältiges Bild von dem Königsberger Rat[151] „mit seiner offenen, weit offenen Stirn". In dem guten Antlitz des Vaters[152] haben sich die Falten nach den Lieblingsmienen geformt. Das ist auch einer von den Fundamentalsätzen Lavaters.[153] Ebenso erinnert an ihn die Beschreibung des Edelmanns. Er ist untadelig von Kopf bis zu Fuss[154]: „Nur die Augenbraunen waren wild gewachsen, sehr wild! Da lag das Böse vom Edelmann; denn wenn er gleich schön von aussen war, so hatte er doch einen innerlichen Schaden."

Auch Thümmel steht der Physiognomik durchaus nicht blindgläubig gegenüber. Beim Wiedersehen mit einem alten Bekannten freut sich der Held allerdings, als er sofort erkannt wird[155]: „Dass weder Zeit noch Krankheit die Physiognomie zerstört hatte, die mir zuerst sein Zutrauen erwarb." Als er bei den albernen Mönchen zu Cotignac einen Handbrief der Königin Anna findet, von dessen Wert sie keine Ahnung haben[156], malt sich seine Aufregung in seinen Gesichtszügen, und er muss es für ein Glück halten, dass er „keinen feineren Physiognomisten gegenüber sitzt, als ein paar halbbetrunkenen Mönchen." Dagegen findet der reisende Hypochonder in dem lyrischen Irrenhause[157]: „Einen Narren von Magister, den das Nachgrübeln über die schwierige, aber nicht ganz verwerfliche Physiognomik irre gemacht hat." Hier wird Lavater noch eine bedingte Anerkennung gezollt; wir finden aber auch Stellen, in denen seine Bestrebungen schlechthin verworfen werden. Im Champagnerrausche enthüllt Klärchen ihre wahre Natur, und entsetzt ruft der Held aus[158]: „O dass ich nie dieser entscheidenden Stunde vergesse! sie jedesmal in meinem Tagebuche nachlese, wenn mich ein frisches unschuldiges Gesicht in solche Lavaterische Trugschlüsse verwickelt, und mir je wieder die Lust ankommt, meine verwegene Hand an eine schreckhafte zu schmieden!" Dann

studiert er mit dem Baron Bilder Klärchens[159], und sie entwickeln gemeinschaftlich „nach allen Regeln Lavaters die schönen, offenen, unschuldigen und rührenden Liniamente, hinter welche die Mutter Natur ein so hässliches, heuchlerisches, freches und verbuhltes Herz verborgen hat.“

Für die Gesten braucht Thümmel zuweilen seltsame Ausdrücke. So spricht er beim Gesange der Holländerin[160] von den „Apostrophen ihrer Augen“ und den „rednerischen Uebergängen ihres belebten Busens“. In der Schilderung verliebter Zärtlichkeiten geht Thümmel noch viel weiter als Miller. Immer wieder behandelt er die Präliminarien des Liebesgenusses. Die ungestüme, bald mit Mühe gedämpfte, bald durch künstliche Reize erhöhte Erwartung wollüstiger Freuden bildet die schwüle Grundstimmung seiner Poesie. Berüchtigt war die lüsterne Strumpfbandscene[161], die auch in den „Xenien“ gegeisselt wird[162]:

„Reisen ins südliche Frankreich.
Wie es hinter dem Mieder beschaffen und unter dem Röckchen
Lehret, wisst ihr es nicht, zierlich der reisende Freund.“

Dergleichen wollte Klinger nicht beschreiben, aber er konnte es auch nicht. Wo er Sanftes, Schönes, Liebliches schildern will, gerät er in Wielands abstrakte Manier hinein. Direkt an Danae und Agathon gemahnt es, wenn Raphael sein Wiedersehen mit Seraphine erzählt[163]: „Ihre Lippen wollten sich öffnen und konnten nur zittern. In der kurzen Sekunde schien alles Vergangene durch ihr Herz zu stürmen; aber ihre Seele fasste das Ruder in diesem unerwarteten Sturme. Ich sah plötzlich ihren Geist sich auf ihrer Stirne ausbreiten“ u. s. w. Das hat Klinger nicht gesehen, sondern gedacht. Giafar beschreibt Ahmet ebenfalls mit abstrakten Wendungen[164]: „Seine erhabene Gestalt, seine nur ihm eigene Bildung, sein ernstes, ehrwürdiges Wesen, seine ausdrucksvollen bedeutenden Züge schweben lebendig vor meinem Geiste.“ Aber hier wird kein Mensch geschildert, sondern

ein unsterblicher Geist, ein Bewohner der Hölle, und das Satanische tritt unheimlich hervor, wenn wir hören, dass durchdringendes Feuer aus den Augen unter den fein gezogenen, dunklen Brauen hervorstrahlt, und um seinen Mund, wenn er sanft sein will, ein Lächeln spielt, das das Herz durchschneidet und mit kaltem qualvollen Schauder füllt. Den Sterndeuter Schemi müssen wir für einen untergeordneten Teufel halten. Seine Erscheinung weicht von der Ahmets, des verkleideten Leviathan, ab[165]: „Die Spitze einer krummen Habichtsnase sank in seine Oberlippen. Grau mit schwarz vermischte Augenbraunen zogen sich in einem vollen Halbzirkel um ein paar kleine Augen, die ein wildes unstätes Feuer schossen. Seine Wangen hingen ganz ausgetrocknet auf den scharfen Knochen.“

Aehnlich wie Giafar tritt Leviathan Faust[166] und dem Mönche[167] gegenüber, in dem Klinger Lavater parodiert.[168] Der Unglückliche konstatiert bei dem Teufel in der Nase Grösse und Urfestigkeit, in der Stirne ehernen Mut, in den Lippen wahre Freundschaft, Treue, Liebe zu Gott und den Menschen. Zum Danke belehrt ihn Leviathan: „Da, wo du es nicht ahnest, wohin du nicht greifen darfst, wovon du keinen Schatten nehmen und in Holz schneiden kannst, da sitzt es dem Manne und dem Weibe, da ist nur zu oft die Wage ihrer Tugend.“ Dann zeigt sich der Teufel in seiner fürchterlichsten Gestalt: „Der Mönch ward vor Schrecken wahnsinnig, schrieb aber in seinem Wahnsinne immer fort und die Leser merkten die Veränderung seines Zustandes nicht einmal, so sehr glichen seine neuen Bücher den alten.“ Man kann nur mit Rieger Klingers Polemik gegen Lavater, der einem grossen Teile des Publikums seit Lichtenberg und Musäus als abgethan galt, tadeln, zumal da er sichtlich unter dem Einflusse des geschmähten Propheten steht und zuweilen auf Physiognomik grossen Wert legt. Der blinde Roderiko glaubt sterbend Raphaels Züge zu schauen und ruft aus[169]: „Ich werde der Mutter nun sagen können, wie schön, wie rein dein

Herz und deine Seele auf diesem lieblichen Angesicht strahlen.“

Am liebsten hat aber Klinger Teufel oder teuflische Menschen durch ihr Aeusseres charakterisiert. Den unbarmherzigen Melchior Perez[170] schildert er als hager mit unruhigen, feurigen Augen unter dicken, grauen Augenbrauen in dem eher eiförmigen als ovalen, langen verbrannten Gesichte, mit der Habichtsnase, den scharf herausstehenden Knochen, dem dünnen Barte, der das zugespitzte Kinn bedeckt. Während die schönen und guten Figuren immer in idealer Ferne bleiben, ist Klingers Phantasie grandios in der Schilderung des Düstern und Schrecklichen. Der Herrscher der Hölle sitzt ernst und finster auf seinem ehernen Throne, die Mächtigen stehen ihm zur Seite. Er hört von der Bekehrung der Sachsen durch Karl den Grossen und wirft wütend seinen knotigen Zepter auf den ausgebrannten, hallenden Boden und schüttelt sich auf seinem Sitze, dass die Grundvesten der Hölle erbeben.[171] Raphael ergreift die Begier der Rache[172]: „Dass er aufsprang von seinem Sitze — seine Augen glühten — seine Fäuste zogen sich zusammen und der erste wilde fürchterliche Ton drang aus seiner Brust.“ Hier liegt ein starker Unterschied zwischen Miller und Klinger. Den einen interessiert das Lächerliche und das Liebliche, während dem andern die Musen des Aischylos zur Seite stehen.

Goethe hat in den „Lehrjahren“ Wilhelm nur mit Mariane und Philine liebeln lassen, sonst darf er die Süssigkeiten der Liebe nur sparsam kosten. Als Wilhelm mit den Puppen erscheint, liebkost Mariane die Figur Jonathans und den Geliebten.[173] Seine Erzählung begleitet sie mit möglichst starken Zeichen ihres Beifalls, trinkt aus seinem Glase und setzt ihren Fuss auf den seinen[174], während er sie fest an sich drückt.[175] Selbst ihre Unordnung, die von der Prachtliebe Wilhelms sehr absticht, hat einen eigenartigen Reiz für ihn.[176] Bald empfängt sie ihn in der roten Offiziersuniform[177], bald in dem von Norberg geschenkten weissen Negligee.[178]. Als

ihm ihre Thüre in der Nacht verschlossen ist, umfasst er einen Baum, um seine heisse Wange an der Rinde zu kühlen, küsst den Thürring und die Schwelle, erwärmt sie durch das Feuer seiner Brust, stellt sich die Geliebte im weissen Nachtkleide mit dem roten Band um den Kopf vor und denkt sich so nahe zu ihr hin, dass er glaubt, sie müsse von ihm träumen.[179] Als er sie verloren hat, überfallen ihn die Erinnerungen, während er alle die Kleinigkeiten verbrennt, die er in bedeutenden Augenblicken von ihr erhalten hat.[180] Schon Werther sagt von der Schleife, die ihm Lotte und Albert zum Geburtstage schenken[181]: „Ich küsse diese Schleife tausendmal, und mit jedem Athemzuge schlürfe ich die Erinnerung jener Seligkeiten ein, mit denen mich jene wenigen, glücklichen unwiederbringlichen Tage erfüllten.“ So sieht auch Wilhelm jede vertrocknete Blume, wie sie in ihren Haaren blühte, und jede Schleife erinnert ihn an den lieblichen Ruheplatz seines Hauptes, ihren schönen Busen.

Viel berechnender als Mariane ist Philine[182], die Wilhelm frisiert, dabei mit ihren Knieen die seinigen berührt und Strauss und Busen seinen Lippen nahe bringt. Sie meint, es thue den blauen Augen gar zu wohl, in ein paar schöne schwarze Augen zu sehen, und schickt Wilhelm einen Blick, dem er nicht wehren kann, „wenigstens bis an die Thüre seines Herzens vorzudringen“. Sie setzt sich ins Gras und windet Kränze für Wilhelm und Laertes, die sie abwechselnd küsst. Auf der steinernen Bank verschwendet sie den ganzen Reichtum ihrer Liebkosungen an Wilhelm, lässt sich von den Vorübergehenden für seine Frau halten und schneidet ihnen im Rücken Gesichter.[183] Gleich darauf befindet sie sich im zärtlichsten tête-à-tête mit dem Stallmeister, bis Friedrich die Ragoutschüssel zwischen sie schleudert.[184] Es ist wohl nicht absichtslos, dass sie während der Krankenpflege auf Wilhelms Bette einschläft und den Erwachenden durch ihre Nähe in Verwirrung setzt.[185] Viele von diesen Situationen finden wir auch im „Siegwart“, aber Goethe verkauft uns

solche Zärtlichkeiten nicht als seelische Ergötzungen, sondern als das, was sie sind.

Auch den tragischen Kuss finden wir in den „Lehrjahren“ wieder. Philine weiss Wilhelm zu reizen, der Gräfin die Hand zu küssen, setzt diese dann durch eine verwegene Frage in Zorn und eilt hinweg.[186] Wilhelm sieht sich mit der Gräfin allein und plötzlich, wie im Traume, hält er sie in seinen Armen: „Ihre Lippen ruhten auf den seinigen und ihre wechselseitigen lebhaften Küsse gewährten ihnen eine Seligkeit, die wir nur aus dem ersten aufbrausenden Schaum des frisch eingeschenkten Bechers der Liebe schlürfen.“ Fest drückt er sie an sich, da reisst sie sich mit einem Schrei von ihm los und fährt mit der Hand nach ihrem Herzen. Dann folgt der Abschied. Goethe hat aber sehr wohl gegen den „Werther“ zu variieren gewusst. Lotte vergisst sich kaum für einen Augenblick, das Gewissen der Gräfin erwacht dagegen, als sie sich das Porträt ihres Gemahls wider die Brust drückt. Sie glaubt an göttliche Fügung und versinkt in den Wahn, der Druck habe eine Verhärtung, ein Krebsleiden zurückgelassen. Das ist gewiss wahr und natürlich, aber der Realismus wirkt hier doch einigermassen verletzend.

In manchen Situationen pflegen die Romandichter offen ihr Unvermögen zu erklären und den Vorhang fallen zu lassen. Hippel sagt einmal, er könne den Abschied nicht schildern; denn es sei zwar leicht, bei Naturbeschreibungen zu malen oder zu pinseln, aber[187] nicht bei menschlichen Leidenschaften. Wielands Psyche umarmt den wiedergefundenen Agathon mit solcher Zärtlichkeit, dass beide vor Entzücken verstummen.[188] „Und wie sollten wir beschreiben können, was sie empfanden, da der Mund der Liebe selbst nicht beredt genug war, es auszudrücken?“ Denselben ausweichenden Abschluss finden wir in der ersten Liebesscene zwischen Wilhelm und Mariane.[189] Sie fliegt ihm entgegen, er umschlingt sie: „Wer wagt hier zu beschreiben, wem ge-

ziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen!" Doch ist hier der Ausdruck zu beachten. Hippel und Wieland erklären ihr Unvermögen, Goethe sieht die Beschreibung als eine Entweihung an.

Zahlreiche Scenen der „Lehrjahre" werden in wirksamster Weise durch Gesten belebt, in mancher herrscht das stumme Spiel sogar vor. Bei den Verhandlungen der Landmiliz und der Bürgerwache über die Unglücklichen auf dem Wagen[190], bei der Prügelei nach der Verlesung des Ritterstückes[191], bei dem schlechten Empfange auf dem Schlosse des Grafen[192] und bei Lotharios Abenteuer mit der Pachterstochter[193] wird dem Auge weit mehr als dem Ohre geboten. Die Verkleidungsscene, in welcher der Graf seinen Doppelgänger zu sehen glaubt[194], das Gastmahl nach der Hamletaufführung[195], Lotharios Abschied von Therese nach der irrtümlichen Entdeckung ihrer Abkunft[196], die Verzweiflung der Gesellschaft bei Felix' vermeintlicher Vergiftung[197], das Benehmen Natalies, Wilhelms und Thereses nach Mignons Tod[198], die Beisetzung des Kindes[199], das Wiedersehen mit der Amazone[200], Augustins Flucht aus dem Kloster[201], der Ueberfall[202] und der Brand[203] geben noch weniger an Worten, noch mehr an Plastik und Farbe her. Serlo, dessen Entwicklung zum Schauspieler wir genau kennen lernen, sieht immer nur die äusseren Eigenheiten der Menschen und trägt sie in seine mimische Sammlung ein.[204] Seine Schwester liefert uns eine Beschreibung ihrer Liebhaber, die an Hippels Revue der Nationen erinnert.[205] Den beweglichen Ladendiener, den eingebildeten Kaufmannssohn, den gewandt abwiegenden Weltmann, den kühnen Soldaten, den raschen Prinzen, den phantastisch aufgestutzten Studenten, den demütig-stolz verlegenen Gelehrten, den schwankfüssigen genügsamen Domherrn, den steifen aufmerksamen Geschäftsmann, den derben Landbaron, den freundlich glatt-platten Hofmann, den jungen, aus der Bahn schreitenden Geistlichen u. s. w. — alle hat sie zu ihren Füssen gesehen und alle verachtet. Die Erzählung ist zu herb, um heiter zu

wirken. **Mimische Komik** erzielt Goethe aber, wenn Wilhelm vor Begierde brennt, der Gräfin ein Stück vorzulesen, und daran durch einen Galanteriehändler gehindert wird[206], der immer neue Pappen, Kasten und Schachteln öffnet und seine Waren mit zudringlicher Weitläufigkeit anpreist. Lächerlich wird auch der Graf, der seine ganze Bibliothek zusammenschleppt und nach Abbildungen der Minerva durchsucht, bis er in einem ungeheuren Bücherhaufen sitzt[207], und Madame Melina[208], die trotz ihrer hohen Schwangerschaft die Rolle der jungfräulichen Göttin übernimmt. Philine ist boshaft genug[209], sie durch eine Einladung zum Tanze an ihre Missgestalt zu erinnern. Ausserdem haben wir zwei Komiker, die ihre Rolle im gemeinen Leben weiter spielen, den Polterer und den Pedanten. Von den Schauspielern, die in anderen Romanen auftreten, weichen sie in glücklicher Weise ab. Eine alte Figur ist der bei Knigge und Thümmel reichlich vertretene Schmierenkomödiant, der ewig pathetisch deklamiert.[210] In der „Reise nach Braunschweig" ist die Komik sehr grob. Thümmel hat die Geschichte der Schauspieler geschickt in seinen antikatholischen Roman verwoben, indem er die Mimen zu Opfern des Klerus gemacht hat. Der Darsteller des Teufels dringt nach einer Faustvorstellung in voller Maske in das Zimmer, in dem der Domherr mit Klärchen ruht. Ihr Entsetzen verwandelt sich bald in heftigen Zorn, und die Schauspieler werden gezwungen, ihre Truppe aufzulösen. Sie fangen an, mit Marionetten zu spielen, entdecken aber eines Abends zu ihrem Unglück wiederum Klärchen mit einem Offizier der päpstlichen Soldaten in einem dunkeln Winkel des Zuschauerraums. Nun verlieren sie auch ihr Puppenspiel und werden unter die Soldaten des Offiziers gesteckt. Als der reisende Hypochonder Klärchens Kasuistenbibliothek zum Zorne des Domherrn verbrannt hat, müssen sie ihn bewachen und werden von ihm losgekauft. In der Darstellung des flitterhaft aufgeputzten Elends der wandernden Komödianten[211] zeigt sich Thümmel durch Hogarths Kupfer beeinflusst.

Der Polterer vertritt einen der beliebtesten Charaktere des bürgerlichen Trauerspiels, den „Bourru bienfaisant“[212]: „Solche Rollen spielte unser Schauspieler sehr gut, und er spielte sie so oft und ausschliesslich, dass er darüber eine ähnliche Art sich zu betragen im gemeinen Leben angenommen hatte.“ Neben Mariane hat ihn Wilhelm auf der Bühne gesehen, jetzt hört er von ihm einen Teil ihrer Geschichte. Der Alte poltert zunächst einige Schimpfreden über sie hinaus, dann wird der Ton milder, die Rede stockt, er zieht das Banner der bürgerlichen Tragödie, das Schnupftuch, aus der Tasche und trocknet seine Thränen. Dann wieder ernst und verdriesslich berichtet er, was er für sie gethan und wie geringen Dank er eingeerntet hat. „Ich wollte lieber mein Geld in den Teich werfen, und meine Zeit hinbringen, räudige Hunde zu erziehen, als nur jemals wieder auf so ein Geschöpf die mindeste Aufmerksamkeit wenden,“ ruft er erbittert aus. Der Ton der Rolle ist prächtig getroffen, wenn Goethe auch keine Citate aus Bühnenstücken, wie Knigge und Thümmel[213], in die Reden verflochten hat.

Mehr als der Polterer tritt der Liebling Philines und des Grafen, der Pedant, hervor. Er ist die einzige Figur, die eine Karikatur genannt werden darf. Dies zeigt schon die erste Beschreibung[214]: „Ein kümmerlich armer Teufel, den man an seinem verschabten, graulich-braunen Rocke und an seinen übelconditionirten Unterkleidern für einen Magister, wie sie auf Akademieen zu vermodern pflegen, hätte halten sollen, stieg aus dem Wagen und entblösste, indem er Philinen zu grüssen den Hut abthat, eine übelgepuderte, aber übrigens sehr steife Perrücke.“ Sonderbarerweise wiederholt Goethe diese Schilderung, als der Pedant dem Grafen vorgestellt wird[215]: „Eine hagere Figur nahte sich in einem abgetragenen, auf dem Ellbogen mit Fleckchen besetzten Rocke; eine kümmerliche Perrücke bedeckte das Haupt des demüthigen Clienten.“ Seine Rollen sind Pedanten, Magister und Poeten, überhaupt Personen, die Schläge kriegen oder

begossen werden. Da aber solche Leute in den bürgerlichen Dramen nicht mehr lächerlich gemacht werden, muss er in den Vorstellungen auf dem Schlosse die Personen hohen Standes, Präsidenten, Minister und andere Theaterbösewichter spielen, die im fünften Akte übel behandelt werden. Bei den Hamletaufführungen kommt ihm seine Erbärmlichkeit gut zu statten, da er den „zusammengeflickten Lumpenkönig" giebt[216], der zuerst durch den Polterer besetzt ist. Durch seine stockende Sprache bringt er sonst die Zuschauer zum Lachen, ebenso aber auch den Grafen.[217] Er hat sich zudem aus seinen Rollen „gewisse kriechende, lächerliche, furchtsame Bücklinge angewöhnt". Einer ähnlichen Karikatur, welche die Bewegungen ihres Berufes in komischer Weise beibehält, begegnen wir in Hippels „Lebensläufen". Der alte Herr betreibt verschiedene Handwerke[218]: „Es war ihm zur Gewohnheit geworden, wenn er etwas suchte, auf den Tisch zu klopfen, welche Mode die Schneider haben, wenn sie etwas suchen; auch wackelte er beständig mit dem Fusse, welches den Töpfern eigen seyn soll. Vom Schuster hatte er das weite Ausholen mit den Händen, vom Spielmann aber einen taktmässigen Schritt."

In herrlicher Weise wird die Verknüpfung zwischen Bühne und Leben durch die tragische Gestalt der düsteren Aurelie hergestellt. Sie trägt ihre Leidenschaft auf die Bühne und spielt ihr Leben wie eine Tragödie. „Lachen sie nur über den theatralischen Aufwand von Leidenschaft!" ruft sie Wilhelm zu.[219] Stets trägt sie einen scharfen Dolch, wie die Muse der tragischen Dichtkunst ihn führt. Serlo will ihn ihr entwenden, aber sie entreisst ihn ihm mit unglaublicher Leidenschaft, küsst ihn und apostrophiert ihn[220]: „Verzeih mir, dass ich dich so vernachlässigt habe." Als Wilhelm ausruft[221]: „Kein weibliches Geschöpf soll ein Bekenntnis der Liebe von meinen Lippen vernehmen, dem ich nicht mein ganzes Leben widmen kann!", verwundet sie ihn, als Anwalt ihres Geschlechtes, mit dem Dolche, damit ihm die Stunde

im Gedächtnisse bleibe: „Man muss euch Männer scharf zeichnen, wenn ihr merken sollt.“ Die Gräfin Orsina ist ihre letzte Rolle[222], wie auch Werther in seiner Todesstunde Emilia Galotti liest, und Wilhelm betritt zum letztenmal ihr gegenüber als Hettore Gonzaga die Bühne.

Wir haben oben von Hippias gehört, dass die Veränderung von Agathons Charakter sich auch in seiner Kleidung zeigt, ebenso beschreibt uns Moritz[223] sehr genau die verschiedenen Anzüge Anton Reisers. Dergleichen finden wir auch in den „Lehrjahren“. Der Graf equipiert den Pedanten nach und nach und stattet ihn bis auf Uhr und Dose aus.[224] Nun aber überfallen die Offiziere den Unglücklichen als vermeintlichen Autor des Gedichtes auf den Baron. Vorher haben sie die angegriffene Weisse ihrer Westen und Beinkleider durch aufgetragene Kreide wiederhergestellt.[225] Das geht auf den Pedanten über, und seine Kameraden können sich kaum des Lachens enthalten[226], als sie den neuen braunen Rock über und über weiss erblicken, als hätte sein Träger mit Müllern Händel gehabt.

Eine ganz andere Wirkung wird erreicht, wenn der Harfner in verändertem Aufzuge zurückkehrt[227], nachdem er von seinem Wahnsinne geheilt ist. Ebenso hat Wilhelms Tracht stets eine tiefere Bedeutung. An das Grau, an die Kleidung der Schatten, gewöhnt er sich nach dem Verluste Marianes[228], und gestattet sich höchstens ein himmelblaues Futter oder einen Kragen von dieser Farbe. Während des Zusammenlebens mit Philine und Laertes lernt er das Leben aber doch wieder von seiner freundlichen Seite kennen, und seine Jugendneigung zu romantischen Kostümen erwacht wieder.[229] Er schickt ein Porträt nach Hause, das Werner uns beschreibt[230]: „Mutter und Tochter fanden den jungen Herrn allerliebst, mit offnem Halse, halbfreier Brust, grosser Krause, herumhängendem Haar, rundem Hut, kurzem Westchen und schlotternden langen Hosen, indessen ich behauptete, das Kostüm sei nur noch zwei Finger breit vom Hanswurst.“

Als Wilhelm vom Schlosse zieht, will er einen Wanderer vorstellen, nimmt aber sein Modell von der Bühne.[231] Er legt gestrickte Hosen, Schnürstiefel, einen kurzen Mantel und eine schöne seidene Schärpe an, lässt sich statt der Halsbinde einige Streifen Nesseltuch ans Hemde heften, die zu breit geraten und wie ein antiker Kragen aussehen, und knüpft darunter ein seidenes Halstuch, das von Mariane stammt. Auf den Kopf setzt er einen runden Hut mit buntem Band und grosser Feder. Später hängt er noch einen Hirschfänger am gestickten Riemen um und steckt ein paar Terzerole in den Gürtel.[232] Seine äussere Erscheinung spiegelt trefflich die geringe Festigkeit seines Wesens und die Zerfahrenheit seiner Anschauungen ab. Hochbedeutsam ist auch der veränderte Aufzug der Gräfin. Wilhelm verliess sie im schönsten Putze, sie gab ihm zu einer begeisterten Reflexion über den Schmuck Anlass, und jetzt tritt sie ihm still und freundlich in sonderbar einfacher Tracht, wie eine Büssende gegenüber.[233]

Goethe nimmt in den „Lehrjahren“ nicht Stellung zur Physiognomik. Seine Praxis schwankt. Zuweilen giebt er sorgfältige Bilder von Antlitz und Gestalt, zuweilen sind seine Schilderungen denen Wielands ähnlich. An ihn erinnert schon das abstrakte „wohlgebildet“, zumal wenn keine weitere Beschreibung folgt, wie bei Lothario.[234] Herrlich wird dagegen der Harfner geschildert.[235] Wenige graue Haare umkränzen seinen kahlen Scheitel, unter langen weissen Augenbraunen blicken seine grossen blauen Augen sanft hervor. Der weisse Bart lässt die „gefällige“ Lippe unbedeckt, und den schlanken Körper umhüllt vom Halse bis zu den Füssen ein langes, dunkelbraunes Gewand. Man sieht und fühlt, dass dieser Mann ganz Gemüt ist. Der Verstandesmensch Jarno hat zwar auch „grosse hellblaue Augen“, aber sie leuchten unter einer hohen Stirn hervor, die beim Harfner überhaupt nicht erwähnt wird.[236] Jarnos blonde Haare sind nachlässig aufgeschlagen, ein kleiner Zug, der aber in der

höfischen Gesellschaft schon etwas besagt. Bemerkt Goethe: „Seine mittlere Statur zeigte ein sehr wackres, festes und bestimmtes Wesen", so fehlt allerdings die nähere Angabe des „Wie", die wir beim Dichter des „Agathon" immer vermissen. Goethe will offenbar nicht ganz realistisch sein und spricht daher nicht von derbem und gedrungenem Bau, den doch wohl die andeutende Phrase meint. Bei der Gräfin[237] ist von Schönheit, Jugend, Anmut, Zierlichkeit und einer gewissen Schamhaftigkeit, die ihre Gebärden begleitet, die Rede. Ueber den vermeintlichen Landgeistlichen macht Philine die aus ihrem Munde seltsam klingende Bemerkung[238], dass er wie ein Mensch aussieht und nicht wie Hans oder Kunz. Aurelies geistreiches Gesicht[239] ist besonders interessant durch einen entschiedenen Zug des Kummers. Etwas eingehender wird Therese beschrieben.[240] Von ihrem Vater, über dessen äussere Erscheinung wir weiter nichts hören[241], hat sie die hellen, blauen, offenen Augen geerbt, denen nichts verborgen zu bleiben scheint. Sie ist wohlgebaut, ohne gross zu sein, und bewegt sich lebhaft. Die Amazone[242] ist ein Bild, das uns wie Wilhelm lange Zeit nur von ferne vorschweben soll. Sie wird daher nur durch sanfte, hohe, stille, teilnehmende Gesichtszüge und eine schöne Gestalt charakterisiert. Als Wilhelm sie wiedersieht, müsste aber das Genauere nachfolgen. Statt dessen wird nur ihre Aehnlichkeit mit dem Porträt der schönen Seele betont[243], aber nicht angegeben, worin sie besteht, und wir hören von ihrem „himmlischen, bescheidenen, heiteren Lächeln", ihrer „ruhigen, sanften, unbeschreiblichen Hoheit".[244] Dagegen erhalten wir ein genaues Bild von dem nur ganz vorübergehend auftretenden Narciss[245]: „Ein munteres Bürschchen von mittlerer Grösse, schwarzen Augen und einem starken Haarzopf." Auch bei Goethe liegt eine Scheidung vor, aber sie ist wieder anderer Art als die Millers oder Klingers. Es lässt sich nicht verkennen, dass Goethe die P e r s o n e n d e r h ö h e r e n S t ä n d e weniger durch ihr Aeusseres als durch ihr Inneres charakterisiert.

Bei Philine hören wir anfangs nur von einer angenehmen Heiterkeit, die ihr Gesicht belebt, den über den Nacken herabfallenden, nachlässig aufgelösten Haaren und den niedlichsten Füssen von der Welt. Schon bei der ersten Begegnung mit Wilhelm erscheint sie auf ein paar leichten Pantöffelchen mit hohen Aufsätzen. Später schenkt ihr die Gräfin, „eine Dame, deren schöner Fuss berühmt war," ein Paar neue, die Serlos ganze Bewunderung wachrufen. Er schlägt damit auf den Tisch und ahmt das Geräusch nach, das entsteht, wenn ein Mädchen nachts zum Geliebten kommt: „Die Vorhänge rauschen, klipp! klapp! die Pantoffeln fallen, und husch! man ist nicht mehr allein." Serlo stellt den Pantoffelklang über alles, was je „georgelt und gepfiffen" worden ist. Das weitere Spielen der beiden mit den Pantoffeln führt dann zu einer lebhaften Liebesscene.[246] Auf Wilhelms Zimmer kündigen die Pantoffeln den Besuch Philines an.[247] Das Inventarstück ist dem Dichter so wichtig, dass wir nach dem Brande ausdrücklich hören[248]: „Die Pantöffelchen waren in Rauch aufgegangen." Dagegen sagt Goethe lange Zeit nichts von Philines Gesichtsbildung. Erst Aurelie erzählt, dass ihr die Schramme auf der Stirn und die rechte braune Augenwimper unter den blonden Haaren widerlich ist.[249] Philine giebt an, dass ihr der Vater in der Jugend einen Teller an den Kopf geworfen hat, wovon das Zeichen zurückgeblieben ist. Aurelie sagt mit einem Anklange an Lavaters Lehren: „Wohl ist sie recht an Augen und Stirne gezeichnet, dass man sich vor ihr hüten möge." Das kindische Wesen Philines tritt hervor, wenn sie neben dem Stuhle der Gräfin kniet und allerlei Thorheiten macht[250] oder, nachdem sie sich in Gegenwart Serlos und Aurelies ehrbar aufgeführt hat, erst genau nach den Thüren sieht, dann wie thöricht in der Stube herumhüpft, sich an die Erde setzt und vor Kichern und Lachen ersticken will.[251] Nach dem Ueberfalle klappert sie mit den grossen Schlössern ihres glücklich geretteten Koffers, um die andern Schauspieler zu ärgern[252]

und knackt inmitten des Jammers der Beraubten lustig Nüsse.[253]

Felix, dem seine Unart, lieber aus der Flasche als aus dem Glase zu trinken, das Leben rettet[254], wird sehr ausführlich beschrieben[255]: „Um die offnen braunen Augen und das volle Gesicht kräuselten sich die schönsten goldnen Locken, an einer blendend weissen Stirne zeigten sich zarte dunkle sanftgebogene Augenbrauen, und die lebhafte Farbe der Gesundheit glänzte auf seinen Wangen.“ Als Werner Wilhelm wiedersieht, findet er ihn sehr zu seinem Vorteil verändert.[256] Sein ganzes Wesen ist gebildeter und angenehmer geworden, die Augen tiefer, die Stirn breiter, die Nase feiner und der Mund liebreicher. Werner ist dagegen ein magerer, arbeitsamer Hypochondrist mit spitzem Gesicht, langer Nase, kahlem Scheitel, eingedrückter Brust, vorfallenden Schultern und farblosen Wangen.

Um die Praxis Goethes ganz zu verstehen, wird es nötig sein, einmal alles, Physiognomie, äussere Erscheinung, Kleidung, Gesten an einer Figur zu betrachten. Während Engel in der „Mimik“ nur auf das reich entwickelte Gebärdenspiel der Italiener hinweist, war Goethe sogar der Ansicht, dass man in Italien mehr charakteristische Gesichter finde als in Deutschland.[257] Damit mag es zusammenhängen, dass uns Mignon genauer beschrieben wird als jede andere Figur der „Lehrjahre“. In dem Anzuge, den sie auf dem Seile anzuhaben pflegt, tritt sie Wilhelm zuerst gegenüber.[258] Sie trägt ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Aermeln und knappe, lange Beinkleider mit Puffen. Ihr schwarzes Haar ist in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Auf Wilhelms Fragen antwortet sie nicht, sondern läuft mit einem scharfen schwarzen Seitenblick an ihm vorüber. Beim Aufzuge erregt sie wieder seine Aufmerksamkeit, und er lässt sie durch Philine nach der Vorstellung heraufholen. Schon ihr Gruss ist sonderbar. Sie legt die rechte Hand vor die Brust, die linke vor die Stirn

und bückt sich tief. Dies wiederholt sie bei jeder Antwort. Unter der Schminke zeigt sich eine bräunliche Farbe, — hier schon die erste Anspielung auf ihre italienische Abkunft! — ihre Glieder verraten einen zurückgehaltenen Wuchs, und ihre ganze Erscheinung ist auffallend. Die Nase ist schön, die Stirn geheimnisvoll, der Mund treuherzig und reizend genug, aber für ihr Alter zu fest geschlossen. Mit den Lippen zuckt sie zuweilen nach einer Seite. Wilhelm nimmt ein solches Interesse an dem Kinde, dass es Philine schliesslich fortschickt, worauf es blitzschnell zur Thüre hinausfährt. Als Wilhelm Mignon mit Gewalt den Misshandlungen ihres rohen Herrn entrissen und ihm abgekauft hat, werden die einzelnen Züge weiter ausgeführt. Immer wieder reibt sie sich die Wangen, um die Schminke abzuwaschen, weil sie die durch das Reiben hervorgebrachte Röte für die hartnäckigste Schminke hält.[259] Als sie ablässt, tritt ihre braune, nur von wenigem Rot erhöhte Gesichtsfarbe hervor. Haben wir uns ihren ersten Gruss vielleicht aus der Gewohnheit der Seiltänzer erklärt, das Publikum in ähnlicher Weise anzukomplimentieren, so hören wir jetzt[260], dass sie für jeden eine besondere Art von Gruss hat und Wilhelm mit über die Brust geschlagenen Armen grüsst. Auch nicht von diesen Seiltänzern, aber von solchen, die sie in ihrer Jugend sah, nahm sie, wie uns der Marchese mitteilt[261], die Gewohnheit an, auf dem Geländer zu laufen, jeden hohen Ort zu erklettern und Knabenkleider zu tragen. Ihre Gewandung spielt überhaupt eine grosse Rolle. In Wilhelms Dienste legt sie die Seiltänzertracht ab und lässt sich in seinen Farben, grau und blau, ein neues Westchen und Schifferhosen mit Aufschlägen und Bändern machen.[262] Dann gestaltet Wilhelm seine Tracht bunter, und Mignon windet Marianes Perlenschnur um den Hut[263] und legt einen Hirschfänger an, mit dem sie ihn beim Ueberfalle wacker verteidigt.[264] Als sie dann bei Natalie die Kinder einmal in Engelskleidung beschenken darf[265], behält sie diese Tracht bei, bis sie stirbt.

Mit grosser Sorgfalt schildert Goethe, wie Mignon zum Weibe wird. Wiederholt wird ihre wachsende Unruhe beschrieben, die sich bis zu der krankhaften Lustigkeit beim Gelage steigert.[266] In der Darstellung ihrer zuckenden Lebhaftigkeit verwendet Goethe Züge, die auch bei Hippel vorkommen. Mignons ganzes Wesen bewegt sich in einer rastlosen Stille, und jedes ihrer Spiele scheint nur eine innere heftige Erschütterung abzuleiten.[267] Immer dreht sie Bindfaden in den Händen, knetet ein Tuch, kaut Papier oder Hölzchen. In den „Lebensläufen“ hat der Vater, wenn er dociert[268]: „Jederzeit etwas in der Hand, Messer, Scheere, ein Buch, einen dem Wachslicht abgenommenen Bart, einen Zahnstocher, kurz, ohne was Körperliches war er nicht.“

Besonders wichtig sind die wiederholten Krampfanfälle. Der erste, der Wilhelm in Entsetzen versetzt, erfolgt, als er Mignon sagt, er müsse fort, woraus sie schliesst, er wolle sie verlassen.[269] Erst spät erfahren wir aus dem Munde des Arztes von ihrem zweiten Krampfanfall, der sich wiederholt, als sie ihn erzählt.[270] Philine kam ihr bei Wilhelm zuvor, und sie brachte, von furchtbarer Eifersucht im Innersten ihres Wesens angegriffen, die Nacht unter entsetzlichen Zuckungen zu den Füssen des Harfners zu. Grösser und edler tritt sie am andern Morgen vor Wilhelm und sieht ihm mit einem ernsthaften Blick in die Augen, den er nicht ertragen kann. Sie liebkost ihn nicht wie sonst, sondern geht stillschweigend fort.[271] Als sie schliesslich Wilhelm im Laufe die Nachricht von Thereses Kommen überbringt, langt sie mit heftig klopfendem Herzen an und erwiedert auf Natalies Tadel[272]: „Lass es brechen! es schlägt schon zu lange.“ Therese tritt herein, Wilhelm umarmt sie. Da fährt Mignon mit einem Schrei nach ihrem Herzen und sinkt tot zu Boden.

Die S c h i l d e r u n g k r a n k h a f t e r Z u s t ä n d e ist sonst selten. Millers Gutfried fällt, als er von Mariane getrennt werden soll, in ein tötliches Fieber, hält den vor dem Bette

wachenden Boling für seinen harten Vater und versucht ihn zu erwürgen[273]: „Sie hatten Müh ihn ins Bett zu bringen; Seine Augen funkelten und rollten fürchterlich; Der weisse Schaum stand ihm zwischen den Zähnen; er klammerte sich mit den Händen fest an, wenn er etwas zu fassen kriegte, und hatte fast übermenschliche Stärke.“ Es ist auffällig, wie weit Goethe und Miller in der Darstellung des Pathologischen gehen. Im Detail liegt keine Uebereinstimmung vor.

Eine gewisse Rolle spielt schliesslich auch die Pantomime. Mignon wird misshandelt, weil sie den Fandango nicht tanzen will[274], mit dem sie später Wilhelm eine Freude zu machen sucht.[275] Er will dann den Eiertanz in das allegorische Stück für den Prinzen einlegen, aber Mignon ist auf keine Weise zu bewegen, an der Aufführung teilzunehmen, fällt ihm bitterlich weinend zu Füssen und ruft[276]: „Lieber Vater! bleib auch du von den Brettern!“

Wieland war, so kümmerlich die Mimik bei ihm sonst entwickelt ist, doch mit Lucian zu vertraut, um nicht die Notwendigkeit zu fühlen, auch Pantomimen in den „Agathon“ einzulegen. Als Plato am Hofe des Dionysius gestürzt werden soll, veranstaltet Timokrates ein grosses pantomimisches Ballett, in dem nach Platos Grundsätzen die Geschichte der menschlichen Seele dargestellt wird.[277] Bacchidion stellt dabei die Wollust dar. Wieland betont die Uebereinstimmung zwischen Rolle und Charakter: „Wirklich passten ihre Figur, ihre Gesichtsbildung, ihre Blicke, ihr Lächeln, Alles so vollkommen zu dieser Rolle, dass das Anakreontische Beiwort „wollustathmend“ ausdrücklich für sie gemacht zu sein schien.“ Als Agathon zum erstenmal in das Haus der Danae kommt, tanzt ein Mädchen, das den Namen seiner Jugendgeliebten, Psyche, trägt, mit einem Partner die Geschichte der Daphne.[278] Alle sind entzückt. Nur Agathon tadelt, dass sie nicht einfach flieht, sondern noch zärtliche Blicke auf den begehrenden Gott wirft, ehe sie zum Lorbeerbaum erstarrt.

Darin sehen aber Hippias und Phädrias eine glückliche Variation der Rolle und eine treffliche Beleuchtung des weiblichen Charakters. Anders urteilt Danae: „Psyche sollte die Person der Daphne gespielt haben, und hat ihre eigene gespielt." Nun tanzt Danae nach der Idee des Agathon und versetzt ihn in sprachloses Entzücken. Die Schilderung Wielands ist aber ganz abstrakt. Er redet von „Anmut, Zauberei, edlen und schönen Bewegungen", ohne irgendwie deutlich zu werden.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit diesen Pantomimen zeigt Mignons Eiertanz.[279] Goethe betont, dass sich darin ihr Charakter „vorzüglich entwickelt". Aber er sagt uns auch, wodurch, und beschreibt den Tanz mit allen seinen technischen Eigentümlichkeiten, die Wieland der Phantasie des Lesers überlässt. Mignon verbindet sich die Augen, der Musiker beginnt zu spielen, und sie fängt wie ein aufgezogenes Räderwerk an, behend, leicht, rasch, genau zu tanzen. Wir fühlen Wilhelms Spannung, ob sie nicht eins von den Eiern zertreten wird, aber sie tritt scharf und sicher dazwischen und windet sich mit engen und weiten Schritten, mit Sprüngen und zuletzt halb knieend durch die Reihen: „Streng, scharf, trocken, heftig und in sanften Stellungen mehr feierlich als angenehm, zeigte sie sich." Gerade dadurch rührt sie Wilhelm so, dass er sich sehnt, mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihr zu erwecken. Wieland hat bei seinen Pantomimen nur zweierlei im Auge, ihre Stellung im Laufe der Handlung und ihre Wichtigkeit für die Charakteristik. Goethe sieht ausserdem auf die plastische Ausgestaltung jeder Einzelheit. Daraus ergiebt sich seine eminente Anschaulichkeit.

In der „Reise der Söhne Megaprazons" wird uns nur der jüngste Bruder anschaulich geschildert[280]: „Eutyches, der schöne, war schnell auf den Füssen, öffnete seine grossen blauen Augen, schüttelte seine blonden Locken und setzte sich mit in die Reihe." Eine grössere Rolle spielt die

Kleidung. Als die Brüder sich zum Besuche auf den Inseln vorbereiten, legt Epistemon ein Kleid von schwarzer Seide, violette Strümpfe und Schuhe mit silbernen Schnallen an, kräuselt seine Locken, nimmt einen kleinen Mantel um die Schultern und einen zusammengedrückten Hut mit einem violett- und goldnen Bande in die Hand. Alkides will er ein ähnlich phantastisches Kostüm geben, damit sie sich in dieser Verkleidung bei den fremden Völkern angesehen machen. Epistemon berichtet auch, woher er die Sachen hat[281]: „Ich habe drei bankrutte Schauspielunternehmer, zwei aufgehobene Klöster, sechs Kammerdiener und sieben Trödler ausgekauft, und zwar habe ich mit den letzten nur getauscht und meine Doubletten weggegeben." Aber die lustige Verkleidung sollte nicht vom Erfolge gekrönt werden. Wir lesen in Goethes Entwurf[282], dass die Brüder auf Papimanie trübselig empfangen werden, und: „Die Masquerade trägt nichts ein".

In der Bearbeitung der Procuratornovelle ist Goethe nicht konsequent gewesen. Im Hinblick auf die Scene Wilhelms mit der Gräfin hören wir mit Erstaunen die allgemein gehaltene Bemerkung[283]: „Sie eilte, sich aufs beste anzuziehen". Hier ist sogar das französische Original noch etwas ausführlicher[284]: „Elle" ... „se para et atourna des meilleurs atours et plus precieux qu' elle eust." In der Liebesscene zwischen der Schönen und dem Procurator fügt dagegen Goethe die Bemerkung hinzu[285]: „Sie drückte seine Hände, drängte sich näher an ihn und legte ihr Haupt auf seine Schulter." Eine Aenderung Goethes ist besonders feinsinnig. Prahlerisch klingt es, wenn der Seemann seiner Gattin gegenüber seine Reise mit den Worten motiviert[286]: „Les beaulx et riches vestements, aneaulx, ornemens, et toutes les aultres precieuses bagues dont vous este parée et ornée plus que nulle aultre de ceste cité, comme bien savez, ai je achatez du gaing et avantage que j'ay fait en mes marchandises." Viel edler und kürzer lässt ihn Goethe versichern, er werde den Markt von Alexandrien mit grösserem Eifer besuchen[287]: „Weil er dort

die köstlichsten Stoffe und die edelsten Kostbarkeiten für sie zu gewinnen denke.“ Durch diese Kürzung tritt aber kein Verlust an Anschaulichkeit ein; denn schon vorher hat Goethe die aus dem Munde des Dichters ganz anders klingende Bemerkung hinzugefügt[288]: „Nun verwandte er mit Freuden die schönsten und reichsten Stoffe zur Bekleidung des schönen Körpers, die Juwelen glänzten ganz anders an der Brust und in den Haaren seiner Geliebten, als ehemals im Schmuckkästchen, und die Ringe erhielten einen unendlichen Werth von der Hand, die sie trug.“

Sonst zeigt sich in den „Unterhaltungen“ ein ganz auffälliger Mangel an Interesse für Physiognomik und Mimik. Einigermassen lebhaft wird Karls Unruhe, als er Vorwürfe seiner Tante fürchtet, gezeichnet.[289] In der Ecke sitzend durchblättert er ein Buch und blickt zuweilen darüber weg nach ihr, steht dann auf, nimmt seinen Hut und geht zur Thüre, kehrt aber plötzlich um und redet sie an. Solche einzelne Stellen[290] helfen aber nicht über die Thatsache hinweg, dass es Goethe offenbar gleichgültig ist, wie seine Figuren aussehen, ob sie ihre Blicke aus braunen oder blauen Augen senden, von kleiner oder grosser Statur sind. Karl[291] hat eine „gute Gestalt“, Luise[292] ist „lebhaft“, die Baronesse[293] ist „eine Wittwe von mittlern Jahren“. Sonst hören wir nichts von ihrem Aeusseren. Trotz der vielen Vorbilder im Sentimentalitätsroman bekommen wir keine deutliche Schilderung vom Abschiede des Geheimerats[294], als hätte Goethe Hippels Bedenken bestätigen wollen.

Er fängt hier an, Gestalt nnd Erscheinung als etwas Nebensächliches zu betrachten und die Figuren nur durch ihre moralischen Eigenschaften zu charakterisieren. In den „Guten Weibern“ finden wir ebenfalls nur derartige summarische Angaben. Gothe sagt[295]: „Wir behandeln unsere Leser als Fremde, als Clubgäste, die wir vertraulich gern, in der Geschwindigkeit, mit der Gesellschaft bekannt machen möchten.“ Freilich soll uns der Dichter seine

Personen in ihren Handlungen darstellen: „Der Gesprächschreiber darf sich ja wohl kürzer fassen und sich und seinen Lesern durch eine allgemeine Schilderung geschwind über die Exposition hinweghelfen." Daneben wird endlich einmal der „Schweizer Physiognomist" citiert, aber wie! Nicht mit irgend einer Angabe über aufschlussreiche Gesichtszüge, sondern nur um seines Wortgebrauchs willen. Sinklair spricht darüber[296], dass Lavater das Wort „Schalk" für ein Frauenzimmer gebraucht, dass einer Person, von der es abhängt, durch Gleichgültigkeit, Kälte und Zurückhaltung das Leben sauer macht.

Die „Guten Weiber" liefern nicht das, was Goethe geben sollte. Wir finden keine Erklärung der Kupferstiche, kein Heraustüfteln der kleinsten Züge, wie es Lichtenberg für Hogarth geleistet hatte. Goethe protestiert sogar durch Arbon ausdrücklich gegen solche Versuche[297]: „Wüsste man nichts von erklärten Kupferstichen, so machte man keine, die einer Erklärung bedürfen." Es ist schwer, ein witziges Bild zu zeichnen, und es ist verfehlt, einen witzigen Kommentar darüber zu schreiben: „Der Witz läuft schon bei seinem Ursprunge in Gefahr zu witzeln, im zweiten und dritten Glied wird er noch schlimmer ausarten." Das ist eine Verwerfung von Lichtenbergs Manier, die Intentionen des Künstlers aufzuzeigen, aber Goethe forscht ihnen nicht etwa ruhig nach, sondern beachtet sie überhaupt nicht. Nur ein Bild macht eine Ausnahme. Es stellt ein Dienstmädchen dar, das der eingeschlafenen Herrin weinend das Tintenfass hinhält. Mit Recht tadelt Goethe[298]. dass auf dem Tische noch ein Tintenfass steht, und dass überhaupt kein ersichtlicher Grund für das Haltenlassen aufzutreiben ist. Sein sehr beachtenswerter Vorschlag für eine bessere Darstellung zeigt, wie sehr seine Phantasie schon mit Reflexion durchtränkt ist: „Es wird supponiert, dass sie auf dem Knie geschrieben habe; denn gewöhnlich, wer andern das Unbequeme zumuthet, macht sich's selbst unbequem. Das Papier entsinkt dem Schose, die Feder

der Hand und ein hübsches Mädchen steht daneben und hält verdriesslich das Dintenfass."

In den „Wahlverwandtschaften" kommen wir mit der stürmischen Ankunft Lucianes beinahe wieder in den Stil der „Lehrjahre". Sie erfreut sich an Karikaturen, stellt mit Schadenfreude die Aehnlichkeit von Affenbildern und bekannten Persönlichkeiten fest[299] und liebt die pantomimischen Darstellungen. Sie verkleidet sich als Bäuerin, alte Frau, Fee, Fischerin und Blumenmädchen. Den Architekten, den sie auf keine andere Weise zu fesseln vermag, setzt sie plötzlich in Verlegenheit, indem sie als Königin Artemisia vor ihm erscheint und ihn auffordert, das Mausoleum zu zeichnen. Er bildet mit grosser Sorgfalt ein Grabmal ab und bekümmert sich wenig um sie. Deshalb treibt sie ihre Koketterie immer weiter, bis sie „mehr einer Wittwe von Ephesus als einer Königin von Karien ähnlich sieht". Diese humoristische Bemerkung über die schlechte Wahrung des Charakters erinnert an Madame Melinas unzeitige Rollensucht. Der Architekt lässt sich von Luciane nicht reizen, ja, er kommt nicht einmal ihrer erst zärtlich, dann neckisch geäusserten Bitte nach, ihr seine Sammlungen zu zeigen[300].

Wie Madame Melina, so recitiert auch Luciane, ohne sich wirklich in den Geist der Rolle zu versetzen, hat aber dazu noch die unglückliche Gewohnheit, den Vortrag mit Gesten zu begleiten[301]: „Wodurch man das was eigentlich episch und lyrisch ist, auf eine unangenehme Weise mit dem Dramatischen mehr verwirrt als verbindet". Der Graf bringt sie davon ab, indem er sie für die Darstellung lebender Bilder interessiert. Man arrangiert den Belisar nach van Dyck, Ahasverus und Esther nach Poussin, die väterliche Ermahnung nach Terburg und allerhand niederländische Wirthshaus- und Jahrmarktsscenen."[302] Durch die genaue Beschreibung der Darstellungen erhalten wir ein genaues Bild von Luciane. Einige abstrakte Züge laufen freilich mit unter, wenn Goethe sagt: „Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmässiges und

doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemählde berechnet." Ihre Schönheit zeigt sich besonders in der ruhigen Haltung, weil ihre Bewegungen zuweilen ungraziös sind. Auch lässt das ältere Kostüm die Zierlichkeit, Schlankheit und Leichtigkeit ihrer Taille besser zur Geltung kommen als die damals moderne antikisierende Bekleidung.

Das Interesse für Mimik wächst in den „Wahlverwandtschaften" wieder. Im Anfange sehen wir Eduard, wie er nach glücklicher Vollendung der Arbeit in der Baumschule seine Gerätschaften zusammenpackt[303], wir sehen ihn im Gespräche bei Erwähnung eines immer wiederkehrenden Gedankens sich die Stirn reiben[304], als ob er ihn wegwischen wollte. Beim Betreten des Kirchhofes drückt er Charlotte die Hand, und im Auge steht ihm eine Thräne.[305] Während der Wanderung zur Mühle ist Eduard entzückt[306], wenn Ottilie an unsicherer Stelle seine Hand ergreift oder sich auf seine Schultern stützt. Er fürchtet, sie könne fallen, weil sie auf ihrer Brust ein Miniaturbild ihres Vaters in Glas und Rahmen trägt, das sie gefährlich verletzen würde, und bittet sie gleich nach der Ankunft, es abzulegen: „Mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet, löst sie die Kette, zieht das Bild hervor und reicht es dem Freunde hin." Hier werden wir an die verhängnisvollen Folgen erinnert, die das Tragen eines solchen Schmuckstückes für die Gräfin der „Lehrjahre" hat. Eduard glänzen die Augen vor Freude, wenn Ottilie ihn auf dem Flügel begleiten will[307], aber Charlotte wirft einen „halbernsten Blick" auf den Grafen, der frivol vom Tode ihres ersten Gemahls spricht.[308] Höchst realistisch wird die Verzweiflung Charlottes geschildert, wie sie sich in der Mooshütte und später im Schlafgemach hinwirft und ihrem Schmerze über die bevorstehende Trennung vom Hauptmann in Thränen Luft macht.[309] In diesem Zustande trifft sie dann Eduard, der soeben mit dem Grafen die Wanderung zu den Schlafzimmern der Frauen vollendet

hat, und es folgt die geheimnisvolle Liebesnacht, in der sich die Gatten wie Verbrecher umfangen.[310] Hier werden wir an zwei Stellen der „Lehrjahre“ erinnert, an Barbaras Rat, in den Armen des einen Liebhabers an den anderen zu denken, und an Wilhelms Erwachen nach dem rätselhaften Besuche. Eduard schleicht sich am nächsten Morgen leise von der Seite seiner Frau, „und sie findet sich, seltsam genug, allein, als sie erwacht.“ Wenn Richard M. Meyer[311] sagt: „Die gelöschte Lampe deutet symbolisch das Verlöschen der Besonnenheit an“, und eine Weiterwirkung auf Grillparzer konstatieren zu wollen scheint, so ist doch daran zu erinnern, dass Eduard nur die Kerze, nicht die Lampe löscht. Goethe bemerkt ausdrücklich[312]: „In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche.“

Farbenprächtige Bilder bieten die Grundsteinlegung wie das Baufest[313], und in der Rettung des ertrinkenden Knaben tritt uns eine Scene entgegen, die eine lange Vorgeschichte hat. Im „Werther“ giebt ein Mädchen[314], das man tot im Wasser gefunden hat, Albert und Werther Anlass zu einem Gespräch über den Selbstmord. Miller erzählt aus Siegwarts Jugendzeit[315], dass er im Sommer gern in der Donau badete: „Ein paarmal war er in Lebensgefahr und wurde von den Fischern gerettet. Dies hielt ihn aber nicht ab, gleich den andern Tag wieder zu baden.“ Später erblicken Kronhelm und Siegwart auf einem Spaziergange mit Pater Philipp einen Knaben, der im Untersinken ist. Kronhelm will ihm zu Hilfe eilen, stürzt aber das steile und sandige Ufer herab, das unter seinen Füssen nachgiebt. Siegwart springt in vollen Kleidern ins Wasser und rettet den Knaben.[316] Aber Miller ist es hieran nicht genug, und wir erhalten eine dritte ähnliche Scene. Der Held sieht mit Kronhelm einen Leichnam in der Donau schwimmen, den ein Fischer auffängt. Es ist ein Dienstmädchen, das noch frisch und rot im Gesichte und an den Gelenken noch nicht einmal

steif ist. Nun wird Miller in seiner Weise lehrreich.[317] Der Fischer stürzt das Mädchen auf den Kopf; damit das Wasser aus Mund und Ohren herauslaufen soll: „Allein, wenn ein Ertrunkener noch nicht ganz todt ist, so muss er durch dieses Mittel sterben. Das flüssige Blut strömt nach den feinen Adern im Kopf zu, und ein Schlagfluss ist fast unvermeidlich." Die Wiederbelebungsversuche sind erfolglos, und bei dem Mädchen findet sich ein Brief, der beweist, dass sie eine Selbstmörderin ist. Miller hat sich also offenbar auch hier an den „Werther" angelehnt, scheint aber mit seiner breiteren Ausführung des Motivs auf Goethe zurückgewirkt zu haben.

In den „Wahlverwandtschaften" finden wir es dreimal, wie im „Siegwart". Bei dem Baufest stürzt unter dem Drängen der Menschenmassen der Damm ein, wie das Ufer unter Kronhelm, und mehrere Menschen fallen ins Wasser. Alle werden rasch gerettet; nur ein Knabe hat sich in seiner Angst vom Damme entfernt, statt sich ihm zu nähern. Schon sieht man nichts mehr von ihm, als einen zuweilen auftauchenden Fuss oder eine Hand. Der Hauptmann wirft die Oberkleider ab, stürzt sich ins Wasser und rettet den Knaben. Er giebt kein Zeichen des Lebens mehr von sich, wird jedoch durch die Thätigkeit des Chirurgen rasch wieder ins Dasein zurückgerufen.

Zum zweiten Male treffen wir das Motiv in Verbindung mit dem verhängnisvollen Kuss. Wie der Major seine Kühnheit durch die Entfernung von Charlotte büssen muss[318], so sind auch die Küsse, die Eduard und Ottilie nach seiner plötzlichen Rückkehr wechseln, verhängnisvoll.[319] Sie hat sich verspätet, daher sucht sie den schnelleren Rückweg über den See und eilt mit dem Kinde in den Kahn. Aber Goethe hat uns nicht umsonst erzählt[320], dass Ottilie auf ihre Spaziergänge ein Buch mitzunehmen pflegte und „das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd eine gar anmutige Penserosa bildete". Jetzt werden ihr die vielen Gegenstände hinderlich.

Mit Mühe gelingt es ihr, den Kahn abzustossen: „Auf dem linken Arme das Kind, in der linken Hand das Buch, in der rechten das Ruder, schwankt auch sie und fällt in den Kahn. Das Ruder entfährt ihr, nach der einen Seite, und wie sie sich erhalten will, Kind und Buch, nach der andern, alles ins Wasser." Das Kleid des Kindes ergreift sie noch. Endlich gelingt es ihr, sich aufzurichten und das Kind aus dem Wasser zu ziehen, aber seine Augen sind geschlossen, und es atmet nicht mehr. Umsonst drückt sie es an ihren Busen, um es zu erwärmen, trocknet es ab, enthüllt es, sucht durch Streicheln, Andrücken, Anhauchen, Küsse und Thränen die Hilfsmittel zu ersetzen, die ihr versagt sind. Ihre Bemühungen bleiben erfolglos, und selbst die Hilfe des Chirurgen erweist sich als machtlos. Diese Scene ist ohne Zweifel das Vorbild für Storms „Aquis Submersus" gewesen, von dem dann wieder Ibsens „Klein Eyolf" abhängig ist[321].

Freundlicher wird in den „Wunderlichen Nachbarskindern" die Rettung der zum Selbstmorde entschlossenen Geliebten erzählt[322]: „Das Wasser ist ein freundliches Element für den, der damit bekannt ist und es zu behandeln weiss." Es gelingt dem Jünglinge, die schöne Unglückliche ans Ufer zu bringen und in die einsame Wohnung eines jungen Ehepaares zu tragen, das rasch die erforderlichen Rettungsversuche macht. Man zündet Feuer an, bringt Pelze und Decken und sucht den schönen Körper auf alle Weise zu erwärmen. Bald erwacht sie, umschlingt ihren Retter und er schwört, sie niemals zu verlassen. Die hilfreichen Fremden leihen dem Paare ihre ländlichen Hochzeitskleider, die noch da hängen. In der wunderlichsten Maskerade kann es so vor die Eltern treten und ihren Segen erbitten.

In den „Wanderjahren" erzählt Wilhelms Brief an Natalie von dem Ertrinken eines Jugendfreundes mit einer Reihe von Gespielen.[323] Wie Ottilie hat sich Wilhelm vergeblich bemüht, den toten Freund durch Reiben wieder ins Leben zu rufen, und den kindlichen Versuch gemacht, ihm Atem ein-

zublasen. Die Eltern erörtern im Anschluss an dieses Ereignis die Wiederbelebung für tot Gehaltener, und Wilhelm hört: „Dass man bei jenen Kindern das Umgekehrte versucht und angewendet, ja sie gewissermassen erst ermordet." Hierin liegt ein deutlicher Anklang an Miller, aber Goethe giebt als sicheres Mittel der Rettung das Aderlassen an, das Wilhelm nach dem Gespräch zu erlernen beschliesst. Dieser Vorsatz geht bald wieder unter. Erst als Jarno bei Wilhelm das abergläubisch verehrte Besteck sieht, greift dieser auf seinen alten Entschluss zurück und erlernt wirklich den Gebrauch der Instrumente.

Diese Kenntnis soll ihm später sehr wertvoll werden. Wir sehen ihn im letzten Kapitel der „Wanderjahre" den Fluss auf einem Kahne hinabfahren.[324] Ueberall ist das Ufer ausgewaschen, und steile Abhänge von bedeutender Höhe haben sich gebildet. Ein Reiter trabt heran, der überhängende Rasen bricht los, und Ross und Jüngling stürzen ins Wasser. Pfeilschnell fahren die Schiffer dem Strudel zu, der Ertrunkene wird herausgezogen, auf einem Kiesweidicht entkleidet und abgetrocknet. Kaum hat ihm Wilhelm eine Ader geschlagen, so kehrt das Leben zurück, der Jüngling springt auf, fällt „dem erkennenden und erkannten Retter" um den Hals, und Vater und Sohn haben sich wiedergefunden.

Obwohl in den „Wahlverwandtschaften" sogar Volksfeste geschildert werden, lässt sich der Gegensatz zu den „Lehrjahren" nicht verkennen. Den zärtlichen Bewegungen Verliebter wird mit den oben behandelten Ausnahmen geringe Aufmerksamkeit geschenkt, und die Personenbeschreibung ist durchgängig abstrakt. Eduard ist „ein reicher Baron im besten Mannesalter"[325], den Grafen und die Baronesse[326] kann man zu „jenen hohen, schönen Gestalten zählen, die man in einem mittlern Alter fast lieber als in der Jugend sieht." Charlotte hat wie Philine und die Gräfin in d „Lehrjahren" einen schönen Fuss.[327] Die Schilderung Architekten bezieht sich wieder fast nur auf die Statur

„Ein Jüngling im vollen Sinne des Worts, wohlgebaut, schlank, eher ein wenig zu gross, bescheiden ohne ängstlich, zutraulich ohne zudringend zu sein.“ Selbst der Sohn, dessen Bildung die verhängnisvollen Gedanken der Eltern verewigt, hat zwar die Statur des Hauptmanns und die Augen Ottilies — Goethe schloss sich hier an Erasmus Darwin an — aber wir wissen nicht, wie diese beschaffen sind.[829] Goethe hat jedoch hier offenbar die Enthüllung aufgespart. Von der weiteren Entwicklung wird uns erzählt[830]: „Den Gesichtszügen und der ganzen Form nach glich das Kind immer mehr dem Hauptmann, die Augen liessen sich immer weniger von Ottilies Augen unterscheiden.“ Bei dem unglückseligen Wiedersehen ruft Eduard[831]: „Ist diess nicht die Bildung des Majors?“, und Ottilie erwidert: „Nicht doch! alle Welt sagt, es gleiche mir.“ Noch zweifelt Eduard, aber das Kind schlägt die Augen auf: „Zwei grosse, schwarze, durchdringende Augen, tief und freundlich.“ So hören wir hier zum erstenmal, dass Ottilie, wie Mignon, schwarze Augen hat, während der unbefangene Leser sie sich wohl zunächst blauäugig vorgestellt hat.

Der Major sieht das Kind erst als Leiche. Nach Mitternacht tritt er bei Charlotte ein[832]: „Sie hub die grünseidne Decke auf, die den Leichnam verbarg, und bei dem dunklen Schein einer Kerze erblickte er, nicht ohne geheimes Grausen, sein erstarrtes Ebenbild.“ Gegen den furchtbaren Eindruck dieser Scene muss gewiss selbst die nächtliche Erzählung Barbaras von Marianes Ende weit zurückstehen.

Man sieht, dass Goethe die Gebärden der Personen in den „Wahlverwandtschaften“ anders behandelt als in seinen früheren Dichtungen. In diesem Romane, der vor der geheimnisvollen Pforte des Allerheiligsten der Natur spielt, der die Verwandtschaft des Menschen mit anorganischen Stoffen und das magnetische Pendel[833] in den Kreis der Betrachtung nicht nur einbezieht, sondern geradezu in seinen Mittelpunkt rückt, hat Goethe, wo es irgend anging, jeder Gebärde eine

Sonnenaufgang hinauszueilen und sich träumend im Kahne von den bewegten Wellen schaukeln zu lassen.[345] Ottilies Verklärung beginnt, als der Architekt die Kapelle ausmalt. Sie unterstützt ihn und wirkt auf seine Phantasie so stark, dass ihr alle Engel gleichen, die er malt.[346] Im Anschlusse an Lucianes Darstellungen veranstaltet der Architekt die Aufführung eines lebenden Bildes, dessen Mittelpunkt Ottilie ist. Sie stellt die Jungfrau Maria mit dem Kinde in der heiligen Nacht dar, und bald hernach wird ihr in der That ein Kind geboren, das ihre Züge trägt, und sie bleibt dennoch Jungfrau.[347] Hierauf ist Richard M. Meyer in seinem Aufsatze über Otto Ludwigs „Maria" nicht eingegangen[348], obwohl dieser Punkt gerade für seine Auffassung der „Wahlverwandtschaften" von hoher Bedeutung ist.

Als heilige Büsserin legt Ottilie das Gelübde ab, nicht mehr zu sprechen. Mit jener Gebärde, die der Gehilfe in einer weit voraus liegenden Partie beschrieben hat, weist sie Eduards letzte ungestüme Werbung zurück. In Homerisch wörtlicher Wiederholung erhalten wir nochmals dieselbe Schilderung[349]: „Dann drückte sie die flachen, in die Höhe gehobenen Hände zusammen, führte sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigte, und sah den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, dass er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte." Nun sehen wir sie nur noch das Haupt zu einem Ja oder Nein bewegen, wenn er Fragen an sie richtet. Sie flieht vor ihm und eilt in den Wagen, der sie zu Charlotte führt. Dort packt sie alle ihre Reliquien von Eduard und das Porträt ihres Vaters in den Koffer und schliesst sie ein. Rasch welkt sie dem Tode entgegen. In ihrer letzten Stunde fordert sie durch Winke den Koffer und setzt ihre Füsse darauf. Eduard stürzt herein, noch einmal blickt sie ihn lebevoll und liebevoll an und öffnet nach langer Pause zum letzten Grusse die Lippen[350]: „Versprich mir zu leben!" Wunder ereignen sich an ihrem Sarge, und sie wird als

Heilige verehrt, wie Sperata in den „Lehrjahren". Als sie wie lebend in der Kapelle unter der Glasdecke liegt, finden wir dort Nanny und den Architekten, auch sie schweigend und auf das stumme Spiel beschränkt. Der Architekt nimmt unwillkürlich dieselbe Stellung ein, die er einst als trauernder Krieger vor Belisar inne hatte. Er fühlt es tief[351], dass auch hier etwas unschätzbar Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt ist.

Das stumme Spiel am Schlusse des Romans war Goethe nicht, wie im „Werther", durch biographische Ueberlieferung nahe gelegt und hat hier eine ganz andere Wirkung. Infolge eines Gelübdes tritt es ein und bringt eine heilige, weihevolle Kirchenstille, nicht ein unheimliches, gespensterhaftes Treiben. Die Stimmung des Schlusses hängt eng mit der des ganzen Romans zusammen, der überall mit symbolischen, ja märchen- und legendenhaften Zügen arbeitet. Bei der Baufeier wirft der Geselle ein Glas, das Eduards und Ottilies verschlungene Namenszüge trägt[352], in die Luft. Es zerschellt nicht, sondern wird aufgefangen und von Eduard teuer erstanden. Er bewahrt es sorgfältig, weil er in der wunderbaren Erhaltung desselben eine prophetische Hindeutung auf seine dereinstige Verbindung mit Ottilie erblicken zu müssen glaubt.[353] Nach ihrem Tode schürft er nur noch aus diesem Glase zuweilen Erquickung. Eines Tages wird es zerbrochen, und bald darauf folgt er der Geliebten.[354] Wer gedenkt hierbei nicht des Königs in Thule?

In stimmungsvoller Weise verwendet Goethe ein in den Geistermärchen oft vertretenes Motiv, die dreimalige Erscheinung. Auf einem Spaziergange mit dem Major wird Eduard von einem Bettler angesprochen, den er abweist, weil er mehr frech als bedürftig aussieht. Er entfernt sich scheltend und murrend.[355] Als Eduard mit Ottilie nach dem Feuerwerk im glücklichsten Gefühle der Liebe heimkehrt, vertritt ihm wieder ein Bettler den Weg[356]: „Der Mond schien ihm in's Gesicht und Eduard erkannte die Züge jenes

zudringlichen Bettlers." Doch er ist glücklich und will alles beglücken: Er reicht ihm ein Goldstück. Schon am nächsten Tage erfolgt die Aussprache mit Charlotte; Eduard wirft sich aufs Ross und jagt in die Fremde[357]: „Als er bei'm Wirtshause vorbeiritt, sah er den Bettler in der Laube sitzen, den er gestern Nacht so reichlich beschenkt hatte." Bei seinem ehrerbietigen Grusse empfindet Eduard mit Bitterkeit, wieviel er in so kurzer Zeit verloren hat.

Ganz im Stile der „Wahlverwandtschaften" ist in den „Wanderjahren" die Novelle „Sanct Joseph der Zweite" gehalten. Schon die erste Erscheinung auf schroffem Felswege ist von einem verklärenden Glanze umflossen.[358] Man fühlt die Liebe in der Farbengebung und im Ausdruck. Wenn Goethe die Knaben beschreibt, die in farbigen Jäckchen den Weg herunter springen, so sagt er nicht: „Der eine hatte blaue, der andere braune Augen," sondern: „Um des ältesten Haupt bewegten sich reiche blonde Locken, auf welche man zuerst blicken musste, wenn man ihn sah, und dann zogen seine klar-blauen Augen den Blick an sich, der sich mit Gefallen über seine schöne Gestalt verlor." Der andere ist „mit braunen und schlichten Haaren geziert, die ihm über die Schultern herabhingen, und wovon der Widerschein sich in seinen Augen zn spiegeln schien." Später hören wir, dass die Kinder grosse Schilfbüschel gleich Palmen und kleine Körbchen mit Esswaren tragen. Dagegen ist Joseph derb und tüchtig, gebräunt und schwarzhaarig und trägt über der Schulter die Polieraxt nebst eisernem Winkelmass: er repräsentiert das irdische Element in dieser heiligen Familie, die er selbst nach dem Muster der alten Bilder in der Kapelle geschaffen hat, die ihn auch zur Erlernung des Zimmerhandwerks bestimmt haben.[359] Als ihn jedoch höhere Fügung seine Maria hat finden lassen, die er auf seinen Esel hebt und davonführt, da gewinnt der Traum, den er bisher bewusst verwirklicht hat, über ihn die Herrschaft. Er berichtet[360]: „Diese himmlische Gestalt, wie ich sie gleichsam

in der Luft schweben und vor den grünen Bäumen sich herbewegen sah, kam mir jetzt wie ein Traum vor, der durch jene Bilder in der Capelle sich in meiner Seele erzeugte." Mit einem „tiefwünschenden Blick unter ihren langen schwarzen Augenwimpern hervor" bittet sie ihn, nach ihrem Gatten Umschau zu halten, dessen Tod sie noch nicht ahnt. Maria hat, wie Ottilie, die langen Wimpern der Jungfrau in Corregios „Heiliger Nacht". Als Joseph sie zu Frau Elisabeth gebracht hat, küsst er unbemerkt, ehe sie absteigt, den „niedlichsten Schuh". Hier denken wir an Charlotte und die Gräfin zurück.[361] Nach der Entbindung besucht Joseph die Gerettete. Frau Elisabeth hält den Knaben zwischen ihn und die Mutter. Da fällt ihm der Lilienstengel ein, „der sich auf dem Bilde zwischen Maria und Joseph als Zeuge eines reinen Verhältnisses aus der Erde hebt". Er fühlt sich plötzlich frei und glücklich, erträgt den Blick ihres himmlischen Auges, nimmt den Knaben auf den Arm und küsst ihn.[362] Bald ist die Verbindung vollzogen, und sie schliesst sich seiner ganzen Art zu leben an. So sieht sie Wilhelm, ein Bild der Flucht nach Egypten, auf dem grossen wohlbeschlagenen Sattel des geputzten Esels, den Joseph führt, im rötlichen zartgefärbten Unterkleide und blauen Mantel sitzen.[363] Sie hält ein Wochenkind, das sie an ihre Brust drückt und mit unbeschreiblicher Lieblichkeit betrachtet.

Makaries Auftreten ist geheimnisvoll[364]: „Ein grüner Vorhang zog sich auf; und eine ältliche wunderwürdige Dame ward auf einem Lehnsessel von zwei Mädchen hereingeschoben." Hier würde eine zu grosse Anschaulichkeit stören; denn das Aeussere der Gestirnverwandten ist nebensächlich. Bedeutungsvoll ist die Gebärde Wilhelms beim Anblicke des Sternenhimmels. Ergriffen und überwältigt hält er sich beide Augen zu, weil das Erhabene ihn zu vernichten droht.[365] Sinnige Deutungen der Grüsse, die uns zuerst bei Ottilie entgegentraten, sind in den pädagogischen Provinzen obligatorisch. Wilhelm erstaunt, als er die Zöglinge zum erstenmal sieht[366]:

„Die jüngsten legten die Arme kreuzweis über die Brust und blickten fröhlich gen Himmel, die mittlern hielten die Arme auf den Rücken und schauten lächelnd zur Erde, die dritten standen strack und muthig; die Arme niedergesenkt, wendeten sie den Kopf nach der rechten Seite und stellten sich in eine Reihe, anstatt dass jene vereinzelt blieben, wo man sie traf." Felix wird angewiesen, wie die Jüngsten zu grüssen, und begreift das Aeusserliche rasch, ohne dass ihm der Sinn aufgeht.[367] Er wird aber Wilhelm von den „Drei" mitgeteilt.[368] Die Grüsse bedeuten: Ehrfurcht vor dem, was über uns ist; Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist; der dritte endlich den energischen Willen: „In Verbindung mit seines Gleichen Fronte gegen die Welt zu machen." Die Vorsteher sind aber nicht, wie Ottilies Freund, für Uniformierung der Knaben, sondern lassen sie Form und Schnitt wählen, um darnach, unter Berücksichtigung des nivellierenden Einflusses der Mode, den Charakter zu erkennen[369]: „An der Farbe lässt sich die Sinnesweise, an dem Schnitt die Lebensweise des Menschen erkennen." Das erinnert an verwandte Aeusserungen Hippels und Goethes Beitrag zu den „Physiognomischen Fragmenten". Nach der Illumination sieht Wilhelm einen alten Freund wieder, der mit der neuen Kleidung einen neuen Menschen angezogen hat: Unter den Bergleuten steht Jarno in ernster stattlicher Tracht.[370] Aehnliches ist uns oft in den „Lehrjahren" begegnet. Märchenhaft ist Tracht und Gebärdenspiel des Barbiers[371], während das Enakskind Sanct Christoph wieder legendarische Züge zeigt, die sich freilich in der „Gefährlichen Wette" verlieren. Als er den alten Herrn barbiert und an der Nase zupft[372], schauen seine Genossen mit grossem Ergötzen der Pantomime zu.

Weniger gut ist es Goethe gelungen, aus Philine und Lydie zwei bekehrte Sünderinnen zu machen. Philine hat so lustig mit den Pantöffelchen geklappert, dass ihr ein Gebetbuch schlecht anstehen würde. Daher wird sie nur praktisch nützlich, betreibt aber ihr Handwerk mit solchem Eifer, dass

man Schränke und Kammern vor ihr verschliessen muss. Ihren neuen Stand zeigt sie dadurch an[373]: „Dass sie von blumig gesticktem Gürtel herab an langer silberner Kette eine mässig grosse englische Schere trug, mit der sie manchmal, gleichsam als wollte sie ihrem Gespräch einigen Nachdruck geben, in die Luft schnitt und schnippte und durch einen solchen Act die sämtlichen Anwesenden erheiterte.“ Als Lydie und Philine zu beiden Seiten an den Knien Makaries liegen, erhält diese nach einigen wohlgewählten Worten den Segen der Heiligen und entfernt sich, Lydie aber liegt in reumütiger Zerknirschung bitterlich weinend mit dem Gesicht auf dem Schosse Makaries, die ihr auf die Schulter klopft und ihr Haupt küsst, „brünstig und wiederholt in frommer Absicht“. Da richtet sich Lydie langsam auf die Knie, dann auf die Füsse, schaut ihre Wohlthäterin mit reiner Heiterkeit an und preist sie. Plötzlich kann sie ihre Gedanken frei in die Höhe richten, alle Leidenschaft für Lothario ist aus ihrem Herzen verschwunden, und freudig umarmt sie den hereintretenden Gatten, Montan.[374] Diese Bilder schliessen sich ganz denen der „Wahlverwandtschaften“ an, aber in den „Wanderjahren“ wechseln Traum und Wirklichkeit mehr partienweise, während sich dort eins aus dem andern entwickelt, eins in das andere übergeht.

Neu ist das zierliche Gebärdenspiel, das wir in dem Märchen des Rotmantels finden. Es beginnt in der normalen Welt. Der lebhafte Bursche trifft die schöne Unbekannte, versucht sie zu umarmen, wird zurückgehalten und übernimmt für einen Kuss die Bewahrung des Kästchens. Doch bald hat er sein Geld verthan, sieht sich den unangenehmsten Eventualitäten gegenüber, verwünscht sich, wirft sich auf den Boden, zerrauft sich die Haare und ist völlig verzweifelt. Da pocht es, die Thüre thut sich auf, und im Scheine der brennenden Wachslichter kommt ihm seine Schöne entgegen, der er zu Füssen fällt, ihre Hände und ihr Kleid küsst. Sie giebt ihm wieder Geld und befiehlt ihm, sich vor Wein und

Weibern zu hüten. Er thut es nicht, wird durch Eifersucht zum Duell getrieben und halbtot nach Hause getragen. Als er verbunden ist, besucht sie ihn wieder. Er reisst den Verband von seinen Wunden und fordert, sie müsse ihm angehören — da sind plötzlich alle Verletzungen geheilt, und sie liegt in seinen Armen.[375]

Bis jetzt haben wir alle Personen in menschlicher Grösse vor uns gesehen. Als sie ihn nun wieder verlässt, und er mit dem Kästchen weiter reist, beginnt das Zwergenidyll. Er sieht Licht aus dem Kästchen glänzen, blickt hinein und findet mit Erstaunen darin einen geschmackvoll und kostbar möblierten Königssaal, den ein Frauenzimmer mit einem Buche betritt. Sie gleicht in unendlicher Verkleinerung seiner Geliebten[376]: „Die Schöne setzte sich in den Sessel an's Kamin um zu lesen, legte die Brände mit der niedlichsten Feuerzange zurecht, wobei ich deutlich bemerken konnte, das allerliebste kleinste Wesen sei ebenfalls guter Hoffnung.“ Bald genug kann er sich nicht mässigen, als seine Frau ihm gegen andere zu liebenswürdig zu sein scheint, und wirft ihr die Abkunft vor. Nun muss sie von ihm scheiden. Er bringt sie in einen engen Wiesengrund und sieht sich in schönster Umgebung mit ihr allein, aber sie erwiedert seine Liebkosungen nicht. Er fordert bei ihr zu bleiben, koste es, was es wolle. Da steckt sie ihm einen Ring an den Finger, der ihn sofort entsetzlich foltert. Er wird immer kleiner, bis er sich mit seiner Schönen in einem Walde von Grashalmen wiederfindet[377]: „Ich fiel ihr um den Hals, sie erwiederte meine Liebkosungen und das kleine Paar fühlte sich so glücklich als das grosse.“ Das Kästchen wird zum Palaste, militärische Musik ertönt, der Zwergenkönig erscheint mit seinem Hofstaate und begrüsst den Verwandelten als seinen Schwiegersohn. Voll Abscheu vor jeder ewigen Verbindung sucht dieser den Ring wieder herunterzubekommen, und verbirgt sich, als dies nicht gelingt, in einer Steinritze. Aber nach seinem Erwachen am Morgen bemerkt er mit Entsetzen,

wie ein unendliches Ameisenheer auf ihn losrückt[378]: „Kaum wurden sie mich gewahr, als sie mich von allen Seiten angriffen, und ob ich mich gleich wacker genug vertheidigte, doch zuletzt auf solche Weise zudeckten, kneipten und peinigten, dass ich froh war, als ich mir zurufen hörte, ich solle mich ergeben.“ Eine Ameise von ansehnlicher Statur empfiehlt sich seiner Gunst; die Tierchen sind Alliierte seines Schwiegervaters und führen ihn zur Trauung. Hier ist Goethe offenbar in Verlegenheit gewesen, welche Gebräuche er der Zwergenwelt zuschreiben solle; denn er geht ganz darüber hinweg[379]: „Lasst mich von allen Ceremonien schweigen; genug wir waren verheirathet.“ Anfangs ergötzt ihn das neue Leben. Ein Kuss von dem Mündchen seiner Gattin ist gar zu reizend, die zarten Bissen schmecken dem Gäumchen vortrefflich, und er bemerkt mit Vergnügen, dass die Flaschen und Becher in der kleinen Welt sogar ein verhältnismässig besseres Mass haben, als in der grossen. Aber mit Schrecken fühlt er, dass er jetzt zwei Grössenbegriffe in sich hat, den empirischen alten und den neuen liliputanischen. Die Verwirrung geht so weit, dass er sich im Traume als Riese erscheint. Das quält ihn lange. Schliesslich entwendet er dem Hofjuwelier die nötigen Instrumente und durchfeilt den Ring. Mit Gewalt springt er ab, seine Figur schiesst in die Höhe, und er steht wieder in seiner vorigen unbehilflichen Grösse da.

In der gewöhnlichen Welt finden wir keinen so konsequent durchgeführten Stil, wie in der märchenhaft verkleinerten und in der überirdisch verklärten. Einige Figuren haben Goethes Phantasie offenbar mehr gereizt, als die übrigen. Dahin gehört Montan, den wir in einer erhabenen Umgebung sehen, ganz allein auf einem steilen, hohen, nackten Felsen, nicht erkennbar aus der Ferne.[380] Felix nimmt allmählich im Interesse des Dichters wie des Lesers die Stelle ein, die sein Vater in den „Lehrjahren“ inne hat. Gleich anfangs sehen wir ihn geheimnisvoll in den Klüften des Gebirges

verschwinden, als der Vater ihn sucht, nur emportauchen, um Scheite und Knüttel zu fordern, und endlich mit dem glücklich erbeuteten goldenen Kästchen zurückkehren.[381] Als er mit dem Vater gefangen genommen wird, bricht er in eine unglaubliche Wut aus[382]: „Er sah sich um, er rannte hin und her, stampfte mit den Füssen, weinte, rüttelte an den Thüren, schlug mit den Fäusten dagegen, ja er war im Begriff, mit dem Schädel dawider zu rennen, hätte nicht Wilhelm ihn gefasst und mit Kraft festgehalten.“ Dann wirft er sich nieder und schläft ein, schöner denn je. Zum erstenmal hat eine Leidenschaft „sein ganzes Innerstes auf die vollen Wangen hervorgetrieben“. Bald erfolgt die Aufklärung zwischen Wilhelm und den Beamten, und aus den Gefangenen werden Gäste. Felix, den man schlafend hinweggetragen hat, erwacht in Freiheit vor einem reich besetzten Tische. Goethe weist selbst auf die Parallele mit der Odyssee hin.[383] Beim Essen sendet Felix feurige Blicke nach Hersilie. Sie reicht ihm einen Apfel und er schält ihn, ohne sein Auge von ihr zu wenden. Dabei schneidet er sich tief in den Daumen. Hersilie verbindet ihn. Nun will er nicht mehr von ihr lassen und wird nur mit Mühe von ihr getrennt, um zu Bette gebracht zu werden.[384] Am nächsten Morgen kleidet er sich sorgfältiger als sonst an, die Gewänder sind ihm nicht neu, nicht knapp, nicht nett genug.[385] Als er mit Hersilie reitet, äussert sie kaum den Wunsch nach einigen Blumen, so sprengt er schon hin und holt sie, stürzt aber mit dem Rosse und muss die Hilfe des Chirurgen in Anspruch nehmen, der gleich bei der Hand ist. Mit verbundenem Kopfe kehrt er zurück. Hersilie nimmt die Blumen und reicht ihm ein buntes leichtes Halstuch[386]: „Die weisse Binde kleidet dich nicht, diese wird schon lustiger aussehn.“ Wer denkt hier nicht an Wilhelms romantischen Aufputz und Marianes Halstuch?

Auch in den pädagogischen Provinzen wird Felix von der Leidenschaft für das Reiten und der Liebe zu Hersilie

beherrscht. Ein prächtiges Bild bietet das Wiedersehen zwischen Vater und Sohn. Eine ungeheure Horde von Pferden jagt, durch reitende Hüter gelenkt, in zahllosem Gewimmel an Wilhelm vorüber[887]: „Ein schöner Knabe unter den begleitenden Hütern blickt ihn verwundert an, parirt, springt ab und umarmt den Vater.“ An Hersilie sendet Felix seine Botschaften durch einen wandernden Tabuletkrämer, den sie genau beschreibt[888]: „Schöne, schwarze, etwas listige Augen, wohlgezeichnete Augenbraunen, reiche Locken, blendende Zahnreihen, genug, Sie verstehen mich, etwas Orientalisches.“ In einer gestickten Brieftasche schickt Hersilie die Antwort, die der Knabe mit tiefer Verneigung entgegennimmt. Felix und Hersilie finden wir dann in derselben Situation, wie Werther und Lotte, Wilhelm und die Gräfin, Charlotte und den Hauptmann, Eduard und Ottilie. Plötzlich tritt Felix bei ihr ein, schmeichelt ihr das Kästchen ab, dreht den Schlüssel und zerbricht ihn, Hersilie gerät in Verwirrung, er umarmt sie, und als sie ihr Bild in seinem liebenden Auge erblickt, giebt sie ihm seine Küsse zurück. Dann kommt sie zur Besinnung, schilt ihn, voll Entrüstung über sich selbst, und stösst ihn von sich: „Gut! sagte er, so reit' ich in die Welt, bis ich umkomme.“ Er wirft sich aufs Ross und sprengt davon.[889] So stürmt der wilde Reiter auf unbeschlagenem Pferde ohne Sattel und Steigbügel bei dem Amtmann ein und ruft nach seinem Vater.[890] Kaum hat er die Richtung erfahren, so fliegt er davon, um Wilhelm auf die wunderbarste Weise in die Arme geführt zu werden. Da Wilhelm schon vorher mit Hersilie korrespondiert hat, dürfen wir hoffen, dass der tragische Kuss diesmal keine ewige Trennung heraufbeschworen hat. Die Geschichte Felix' leidet an der Zerstückelung, die alle anziehenden Teile der „Wanderjahre“ in der Wirkung schädigt.

Wilhelms Entwickelung setzt sich nur noch nach der Verstandsseite hin fort. Da keine Leidenschaft mehr sein Inneres erschüttert, spielen seine Gesten keine Rolle. Er

geht wie ein Zuschauer durch die „Wanderjahre“, und es macht kaum einen Unterschied, ob er eine Portraitgallerie[391] oder lebende Menschen betrachtet. In dem Idyll am Lago Maggiore stellt ihn der Maler völlig in Schatten. Selbst nach dem Vortrage von Mignons Lied wird seine Bewegung nicht gesondert geschildert. Hilarie verschleiert sich, die schöne Witwe wehrt mit der Hand ab[392]: „Die Frauen warfen sich einander in die Arme, die Männer umhals'ten sich, und Luna ward Zeuge der edelsten keuschesten Thränen.“ Aehnlich wie Werther zeigt Wilhelm ein theoretisches Interesse für die anschaulichen Züge, ohne es in seinen Schilderungen praktisch zu bethätigen. Als er von seinen anatomischen Studien erzählt, beleidigen den „zartempfindenden Minenkenner“ Lenardos Zerstreutheit und Friedrichs Lächeln und Kopfschütteln.[393] Demselben Mienenkenner genügt es aber, von einer Jugendgeliebten zu erzählen[394], dass sie „schön, blond und sanftmüthig“ war.

Eine Reihe von lebhaften Bildern gruppiert sich um Lenardo. Vor seiner Abreise fleht die Tochter des Pachters, den der Oheim austreiben lassen will, um seine Fürbitte[395]: „Auf einmal lag sie zu meinen Füssen, hatte meine Hand gefasst, geküsst, und sah so gut, so liebenswürdig flehend zu mir herauf, dass ich mir in dem Augenblick meiner selbst nicht bewusst war.“ Er hebt sie auf und verspricht ihr alles, was sie verlangt. Aber im Drange der Reise und aus Scheu vor dem Oheim bittet er nur den Geschäftsträger, gelind zu verfahren, und hält sein Versprechen nicht. Nun verfolgt ihn die Erinnerung, wie Wilhelm das Bild der Amazone[396]: „So oft ich einsam, so oft ich unbeschäftigt war, trat mir jenes Bild des flehenden Mädchens, mit der ganzen Umgebung, mit jedem Baum und Strauch, dem Platz, wo sie knieete, dem Weg, den ich einschlug mich von ihr zu entfernen, das Ganze zusammen wie ein frisches Bild vor die Seele.“ In der Schilderung dieser Erinnerungsbilder dürfen wir gewiss ein Selbstbekenntnis des Dichters erblicken, in dessen Phantasie

das Erlebte eine so grosse Rolle spielte. Sobald Lenardo zurückkehrt, sucht er nach der Pächterstochter, findet aber statt ihrer infolge der Namensverwechslung Valerine. Nun bringt Wilhelm das Gespräch auf die Gesuchte, und Valerine beginnt zu Lenardos Qual die Erzählung von der Auspfändung des Pachters, der traurig davonzog, auf seine Tochter gelehnt, die ein kleines Bündel trug.[397] Hier liegt es wieder nahe, an ein altklassisches Vorbild zu erinnern.

Im Gebirge kommt Lenardo auf die Spur der Frau Susanna, deren Vertrauen er rasch gewinnt. Ihre Physiognomie hat eine eigenartige Wirkung auf ihn. Er sagt, ein fremdes Gesicht habe ihn mit so ganz bekannten erkennenden Augen angesehen, dass er sich kaum habe fassen können[398]. Das kokette Lieschen, das in einigen Zügen an Philine erinnert[399], vermag ihn jetzt nicht mehr zu fesseln. Seine Blicke ruhen auf dem Antlitz Susannas, um deren Lippen ein Lächeln schwebt: „Wie es wohl erscheint wenn man etwas Erfreuliches zu sagen zaudert." Sie berichtet ihm von Wasserfahrten über den See im Abendrot. Er fragt schliesslich erstaunt, woher sie soviel Bildung habe, und sie beginnt mit schalkhaftem Lächeln von der Gegend zu erzählen, in der sie geboren ist. Als sie aber zu der Zeit ihrer Auswanderung kommt: „Verlässt das feine Lächeln ihren Mund, eine unterdrückte Thräne füllt das Auge." Der Dichter mischt aber auch abstrakte Bemerkungen ein und verlangt, dass wir uns das Mienenspiel selbst weiter ausmalen sollen. Lenardo erzählt[400]: „Ob ich gleich sie nicht scharf ansah, sondern nur von Zeit zu Zeit wie zufällig aufblickte, bemerkt' ich doch mit Verwunderung und Antheil, dass ihre Gesichtszüge durchaus den Sinn ihrer Worte zugleich ausdrückten." Das Gespräch rückt schliesslich soweit vor, dass die Erkennung ganz nahe ist. Da führt Susanna Lenardo in die Stube, wo der Alte unbeweglich im Sessel sitzt. Dieser blickt ihn erst starr, dann lebhaft an, seine Züge erheitern sich, Lenardo reicht ihm die Hand, er springt auf, streckt die Arme aus[401]:

„O Gott! der Junker Lenardo!“ Plötzlich ist die Lähmung verschwunden und er kann wieder gehen. Es wird ihm noch die Freude zu teil, Lenardo und Susanna zu segnen und durch ein himmlisches Band zu vereinigen. Dann stirbt er heiter und verklärt[402]. Die Ruhe dieser Stunde wird aber gestört durch das Hereinstürmen des auf Lenardo eifersüchtigen Gehilfen. Zwar äussert sich seine Erregung auch in Gesten, aber dieses Bild ist doch gegen die Erkennungsscene und den Tod des Alten verzeichnet. Goethe sagt: „Mit wildem Blick, die schwarzen Locken schüttelnd, ruft der wohlgestaltete Jüngling“ u. s. w. Was kümmert es uns in diesem Momente, ob er wohlgestaltet ist? Jeder Affekt verzerrt, das fühlte der Dichter und schwächte zu Gunsten harmonischer Idealisierung sorgfältig ab. Glücklicherweise hat er das nicht immer gethan. Die Eifersucht Flavios wird mit viel kräftigeren Farben dargestellt[403]: „Flavio stürzte herein in schauderhafter Gestalt, verworrenen Hauptes, auf dem die Haare theils borstig starrten, teils vom Regen durchnässt niederhingen; zerfetzten Kleides wie eines der durch Dorn und Dickicht durchgestürmt, greulich beschmutzt, als durch Schlamm und Sumpf herangewatet“. Hier betont der Dichter den Verzicht auf jede Idealisierung; denn die Frauen sind entsetzt über diesen von den Furien verfolgten Orest, den sie „nicht durch Kunst veredelt, in greulicher widerwärtiger Wirklichkeit“ vor sich sehen. Aber der Stil der „Wanderjahre“ schwankt ausserdem noch zwischen der Betonung der äusseren Erscheinung und ihrer gänzlichen Vernachlässigung hin und her. Die Scene, in der die Witwe Flavio endgültig abweist, übergeht Goethe mit der Bemerkung[404]: „Eine Scene, wie diess zugegangen, wagten wir nicht zu schildern, aus Furcht, hier möchte uns die jugendliche Gluth ermangeln.“ In Lenardos Beschreibung der Spinnertechnik wird wieder sehr gern darauf eingegangen, inwiefern die schöne Erscheinung dabei zur Geltung kommt, die grosse schlanke Figur am Spinnrade, die ruhige zarte

Gestalt mit der Spindel in der Hand.[405] Es reizt zum Vergleiche mit modernen, tendenziösen Dichtungen, wenn Goethe die Thätigkeit der Gebirgsbewohner vornehmlich von der ästhetischen Seite betrachtet und meint, „unsere schönsten Damen dürften nicht fürchten an wahrem Reiz und Anmuth zu verlieren, wenn sie einmal anstatt der Guitarre das Spinnrad handhaben wollten.“ Für Physiognomik zeigt der Major ein starkes Interesse, wenn er über die Aehnlichkeit des Enkels mit dem Grossvater und das Verschwinden charakteristischer Züge durch das Eindringen fremder von weiblicher Seite spricht.[406] Dagegen erzählt Sankt Christoph wieder, der alte Herr habe ihm vor dem Rasieren von oben bis unten besehen, als ob er seine Geschicklichkeit aus ihm herausphysiognomieren wollte.[407] Darin steckt Spott, wie ihn der „rohe Wanderer“ liebte.

Jedenfalls erhalten wir von vielen Personen nur ein sehr schwaches Bild. Der Hausherr[408], zu dem Wilhelm auf dem sonderbarsten Wege gelangt, ist „ein kleiner lebhafter Mann von Jahren“, Julie ist „neckisch, lieblich, unstät“, dagegen Lucinde[409] „zu bezeichnen schwer, weil sie in Geradheit und Reinheit dasjenige darstellte, was wir an allen Frauen wünschenswerth finden“. Später sehen wir dann Julie[410] kokettieren, und Lucinde[411] blickt aus „vollen, reinen, ruhigen Augen“. Antoni[412] ist „nicht mehr jung, von bedeutendem Ansehen, würdig, lebensgewandt“, Julies Bruder „verzogen, geradezu, aber gescheidt und gutmütig“, der alte Hausfreund ein „gesunder, frohmütiger Mann, still, fein, klug, auslebend nun hie und da auszuhelfen“. Man frage sich nur, was die Anschauung gewonnen hat, wenn dieser Strom von Adjektiven vorübergerauscht ist. Angela[413] tritt uns als eine „durch Gestalt und Betragen einnehmende Schöne“ gegenüber. Um weniges deutlicher wird Valerine geschildert[414]: „Eine schöne schlanke Gestalt, aber blond, mit allen Vortheilen, die Blondinen eigen sind.“ Ihr Gatte[415] erscheint als „ein ansehnlicher Mann, einfach gekleidet“. Hilarie[416] heisst immer wieder „schön“,

so dass man an Wielands stehende Adjektivverbindungen, wie „schöne Danae", „majestätische Kleonissa", erinnert wird. Der Bühnenkünstler[417] ist ein „munterer, wohlgebauter, gefälliger Mann", ein „bejahrter Jüngling", der sich mit allen Künsten der Kosmetik zu konservieren weiss. Odoard[418] hat eine „imposante Gestalt" und ein „einnehmendes Wesen". Die Witwe[419] zeigt sich als „eins von den weiblichen Wesen, denen kein Mann zu entgehen weiss", und benutzt die Handarbeit während des Dialogs als ein Mittel, bald Aufmerksamkeit, bald Gleichgültigkeit zu verraten, kokettiert also selbst mit dieser unschuldigen Beschäftigung. Die Scheidung der „Lehrjahre" in realistisch charakterisierte Personen niederen Standes und mehr angedeutete vornehme Figuren wird hier nicht mehr aufrecht erhalten. Der Geschirrfasser[420] ist ein „schlanker schwarzlockiger Mann", Werners Gehilfe[421] ein „frischer natürlicher Jüngling und eine Wundererscheinung, auf alle Fälle jünger als seine Jahre, man möchte beinahe etwas Kindliches an ihm finden". Alle diese Personen haben dem Dichter sicher nur in der idealen Ferne vorgeschwebt, in der sie dem Leser erscheinen.

Dagegen werden die Gesten auch zur Erzielung von Situationskomik verwendet. Wie Madame Melina leidet der „Mann von fünfzig Jahren" an unzeitiger Rollensucht, wenn er es unternimmt, den Jüngling zu spielen. Zu diesem Zwecke unterwirft er sich der Behandlung durch den kosmetischen Kammerdiener.[422] Vor Zubettegehen wird „sein Haupt gesalbt, sein Gesicht bestrichen, seine Augenbraunen gepinselt und seine Lippen betupft". Unter der Nachtmütze muss er ein Netz oder eine feine lederne Mütze tragen. Gegenüber dieser Schilderung erscheint es sonderbar, dass Goethe die Aufregung des Majors über den Ausfall eines Vorderzahns ernst nimmt und erklärt, ein solcher Unfall müsse[423]: „Einem jeden an eine gesunde Vollständigkeit gewöhnten Menschen höchst widerwärtig begegnen". Eine gewiss nicht beabsichtigte komische Wirkung hat aber die nachfolgende Be-

merkung: „Es ist ihm, als wenn der Schlussstein seines organischen Wesens entfremdet wäre und das übrige Gewölbe nun auch nach und nach zusammenzustürzen drohte.“ Der Major entsagt nach diesem Verlust endgiltig Hilarie. Das Ereignis führt also die Peripethie herbei, während es sich höchstens zu einer Lustspiellösung eignet. Widersprüche in der Behandlung machen eben das Wesen von Goethes Stil in den „Wanderjahren“ aus.

Vor allem lässt sich aber hier ein höchst ungünstiger Einfluss der Bühne konstatieren. Wir bekommen Gesten zu sehen, die im schlechten Sinne theatralisch genannt werden müssen. Der Major fällt Hilarie zu Füssen[424]: „Willst du mein sein?“ Aber sie hat ja längst den Wunsch geäussert, ihn zu besitzen. In dem wertlosen Machwerke Kotzebues: „Der Mann von vierzig Jahren“, das Goethe für Titel und Stoff der eingeschalteten Novelle eine Anregung bot, die sich nicht auf die Ausgestaltung im einzelnen erstreckte, will der Kammerjunker mit seiner Braut dem Vormunde zu Füssen fallen. Dieser wehrt ab[425]: „Pfui, mein Herr, wir stehn ja nicht auf dem Theater.“ Es ist seltsam, dass Goethe von einem Effekte Gebrauch machte, der dem grössten Theatermacher unnatürlich schien. Ebenso unglücklich ist das Wiedersehen Odoards mit seiner Geliebten geschildert. Ohne dass beide von einander wissen, tritt er bei ihr ein. Sie wirft sich mit einem Aufschrei ihrer Freundin um den Hals, und er erkennt sie[426]: „Er schrak zurück, dann drängt' es ihn vorwärts, er lag zu ihren Füssen und berührte ihre Hand, die er sogleich wieder losliess, mit dem bescheidensten Kuss. Die Sylben: Au — ro — ra! erstarben auf seinen Lippen.“

Auch die Dekoration wird auf Effekte berechnet. Die Novelle „Wer ist der Verräther?“ verfügt über einen Spiegel[427], der im Saale auf dem Hügel angebracht ist und ein herrliches Bild der ganzen Gegend gewährt. Lucidor sieht die vermeintliche Liebesscene zwischen Lucinde und Antoni plötzlich, nachdem ihn zunächst die aus dem Spiegel zurück-

strahlende Abendsonne geblendet hat.[428] Dann flüchtet Lucidor in den Saal, um nicht mit Julie verlobt zu werden. Doch Lucinde folgt ihm und erklärt, dass sie ihm angehören will und darf. Leidenschaftlich umarmt er sie und blickt dabei zufällig in den Spiegel und sieht darin[429]: „Die Landschaft, die ihm gestern so gräulich und ahnungsvoll erschienen war, glänzender und herrlicher als je; und sich in solcher Stellung, auf solchem Hintergrunde.“ Der Spiegel ist offenbar nur da, um diesen Hintergrund herzustellen. Die starke Vorliebe Goethes für Beleuchtungseffekte hat sich vielleicht unter dem Einflusse des Schicksalsdramas entwickelt. Die Baronin hat eine Leidenschaft für prächtige Beleuchtung, die zu allen möglichen Stimmungen kontrastiert oder harmoniert[430]. Hilarie und die Baronin besuchen den kranken Flavio.[431] Er schläft in einem dunklen Zimmer: „Nur eine Kerze dämmerte hinter dem grünen Schirm.“ Hilarie ergreift das Licht und beleuchtet ihn, „wie Psyche in Gefahr, die heilsamste Ruhe zu stören.“ Der Arzt nimmt die Kerze und leuchtet den Damen nach ihren Zimmern. Ebenso gehen Flavio und die Witwe hin und her in den prachtvoll erleuchteten Gemächern und dem nur von einer trüben Lampe schwach erhellten Kabinett[432]: „War sie schön, wenn sie sich unter den Kronleuchtern hinnud her bewegte, so war sie es noch unendlich mehr, beleuchtet von dem sanften Schein der Lampe.“ Natürlich wird das Kabinett Schauplatz einer Liebesscene, in der die Kokette und der ungestüme Jüngling Liebkosungen tauschen, die nicht sogleich von tragischen Folgen begleitet werden. Ueberhaupt legt sich hier Goethe nicht mehr die Reserve auf, die er früher in allen Verhältnissen zwischen Gebildeten und Hochgestellten beobachtete. Das gemeinsame Schlittschuhlaufen Hilaries und Flavios wird in einer Art beschrieben, die unmittelbar an den „Siegwart“ erinnert[433]: „Am allersüssesten aber schien die Bewegung, wenn über den Schultern die Arme verschränkt ruhten und die zierlichen Finger unbewusst in beiderseitigen Locken spielten.“

In der „Novelle“ ist das Interesse für Physiognomien ganz verschwunden. Dagegen spielt die Gesamterscheinung und die Kleidung eine grosse Rolle. Als die Fürstin über die Messe reitet[434], bemerkt das Volk mit Behagen, „dass die erste Frau im Lande auch die schönste und anmuthigste sei“. Sie wundert sich über die „brauschige“ und „pausige“ Kleidung der Weiber und Männer. Bemerkenswert ist es, dass diese Stelle erst spät hinzukam, nachdem Goethe zuvor in den älteren Text die Bleistiftnotiz „Kleider Habit“ hineingeschrieben hatte.[435] Diese Bilder haben sich nicht ungewollt eingestellt, sondern beruhen auf sorgfältiger Ueberlegung. Honorio sehen wir im rötlichen Scheine der Abendsonne mit der Doppelbüchse auf einem Mauerstücke sitzen, und die Wärterin glaubt, nie einen schöneren Mann gesehen zu haben.[436] Das ist kein Bild, sondern eine von fern gesehene Statue mit völligem Zurücktreten des Details. Dieses hat Goethe auch in der Charakteristik Friedrichs beseitigt, dessen „blondes heiteres Wesen“ wir nach einer früheren Fassung kennen lernen sollten.[437]

Mit ganz besonderer Sorgfalt hat Goethe eine Reihe von Gruppenbildern ausgeführt. Schon die erste Situation ist in der anschaulichsten und lebensvollsten Weise gezeichnet. Die Notizen im Plane „Versammelte Jäger. Halbgesehenes Gewimmel“ beweisen[438], wie genau sich Goethe hier die Perspektive überlegt hat. In der Ausführung hören wir dann[439], dass „die eiligen Beschäftigungen der Nächsten sich erkennen liessen.“ Wir sehen sie die Steigbügel verkürzen, die Hunde festhalten, die Rosse spornen, die Dachsranzen zurechtschieben. Die Flucht vor dem Tiger und seine Erlegung stand Goethe deutlich vor Augen, ehe er an die Ausführung ging. Der Plan fixiert nicht nur die Hauptmomente[440]: „Tyger aus dem Gebüsch. Flucht der Fürstin. Alfred ihm entgegen. Schiesst. Fehlt. Tyger vorbei“, sondern auch ganz nebensächliche Ereignisse, die aber lebhaft auf die Anschauung wirken[441]: „Alfred vom

Pferde. Bewegung beider. Er kniet auf dem Tyger. Aeusserer Anstand." Die Ausführung übertrifft dann in ihrer Verbindung von dramatischer Spannung mit schärfster Anschaulichkeit alles, was sich auf dem engen Raume der Bühne oder gar auf der Leinwand des Malers darstellen lässt. Wie der Tiger in langen Sätzen heranfliegt[442], Honorios Schuss ihn verfehlt, das zarte Ross der Fürstin stürzt, sie sich entschlossen auf die Füsse stellt, Honorio und der Tiger gleichzeitig anlangen, und er das Ungeheuer durch den Kopf schiesst, „dass es sogleich niederstürzte, und ausgestreckt in seiner Länge erst recht die Macht und Furchtbarlichkeit sehen liess, von der nur noch das Körperliche übrig geblieben war" — diese ganze Schilderung kann man nur staunend bewundern. Die Anschaulichkeit der stürmisch vorbeijagenden Bilder verflüchtigt sich nicht, sie wird auch nicht durch idealisierende Bemerkungen gestört, sondern Goethe stellt in den Bewegungen das Edle dar. Es heisst nicht: „Die Fürstin raffte sich auf", sondern: „Die schöne Dame, entschlossen und gewandt, verfehlte nicht sich strack auf ihre Füsse zu stellen." Honorio kniet auf dem Tiger, den Hirschfänger in der Hand, und die Fürstin erinnert sich, wie oft sie ihn ähnlich im Turnierspiele gesehen hat. Dann eilen in seltsamer Tracht das Weib und der Knabe heran und beklagen heftig den Tiger.[443] Die merkwürdige Gruppe, deren Mittelpunkt jetzt die Wärterin bildet, erhält neuen Zuwachs durch das Heransprengen des Fürsten mit seinem Gefolge, die sie zunächst betrachten, um sich dann mit ihr zu vereinigen. Das Bild gipfelt nun im Fürsten, bis der bunt und wunderlich geschmückte Wärter hinzutritt.[444] Immer wieder betont Goethe hier die Anschauung des Ganzen und leidet nicht, dass sich das Interesse ausschliesslich einer Person zuwendet[445]: „Durch einen Wink, die Pferde näher herbei zu führen, brachte der Fürst zuerst wieder in die Gruppe Bewegung." Auf die grossen Sammelbilder folgt das herrliche Gemälde des vom Kinde bezähmten Löwen, der ihm

die gräuliche Tatze auf den Schoos legt, aus der es den Dorn zieht und die Wunde mit dem buntseidenen Halstuche verbindet. Dann aber fühlen wir uns in die Zeit versetzt, in der Goethe Tierschädel und darunter den Löwen für die „Physiognomischen Fragmente" besprach[446], wenn wir hören[447]: „Ist es möglich zu denken, dass man in den Zügen eines so grimmigen Geschöpfes, des Tyrannen der Wälder, des Despoten des Thierreiches, einen Ausdruck von Freundlichkeit, von dankbarer Zufriedenheit habe spüren können, so geschah es hier."

Drittes Kapitel.

Der Dialog.

Der Dialog erfährt im achtzehnten Jahrhundert eine ganz besondere Pflege.[1] Lessing führt den Prosadialog in seinen Dramen auf die Höhe und wird das Muster, an dem sich die Grössten bilden. Ausserdem beschäftigt man sich eifrig mit Platos Dialogen und theoretisiert über das Wesen der Gesprächsform. Mit dem Sturm und Drang erwacht das Bestreben, alles zu dramatisieren, mindestens zu dialogisieren. Neben den Erzählungen, Skizzen, Romanen treten als eine selbstständige Form die „Dialogen“ auf und man schreibt grosse „historisch-dramatische Gemählde“, denen man einen richtigen Theaterzettel mit den Namen der „Redenden Personen“ voranstellt.

Erwuchs auf den Ruinen des gesprengten Dramas der Dialogroman, so war das Vorherrschen der direkten Rede in der strenger gebauten, langen Erzählung ebenfalls eine Neuerung. Blankenburg ist noch ziemlich zaghaft. Er meint[2]: „Warum sollte, in heftigen Situationen, dem Romandichter der Dialog, — wenigstens der Monolog verwehrt sein? Die Aeusserung der Leidenschaften fodert Worte, fodert Rede: soll der Dichter ehe der Natur, als den willkürlichen Einrichtungen der Kunst entsagen?“ An einer anderen Stelle

drückt er sich noch vorsichtiger aus.[3] Nichts kann den Dichter hindern, zwei Liebende in Unterredung aufzuführen: „Wenn die Personen sich so zusammen finden, dass es nun nicht anders seyn könnte, wenn ihre ganze Situation diese, dem vollen Herzen so natürliche Ergiessung foderte." Blankenburg sieht also den Dialog im Roman als ein Wagnis an, das in jedem Einzelfalle seiner besonderen Rechtfertigung bedarf. Andere gingen gleichzeitig viel weiter und erklärten den Dialog für einen notwendigen Bestandteil, der nirgends fehlen, nirgends durch die indirekte Rede ersetzt werden dürfe.

§ 13.

Direkte und indirekte Rede.

Johann Jakob Engel, der vielen minder bedeutenden Romanschreibern, namentlich dem fruchtbaren Dialogschriftsteller Meissner[4], als eine gewichtige Autorität galt, trieb einen förmlichen Kultus mit der Gesprächsform. 1774 verwarf er in den „Fragmenten über Handlung, Gespräch und Erzählung" die indirekte Rede schlechthin, weil sie unausbleiblich die Einförmigkeit der Konstruktion nach sich ziehe und der Rede das individuelle Gepräge raube[5]: „Ein genaueres Detail, das im Gespräche so gut thut, wird in der Erzählung ekelhaft und langweilig, weil es hier mit der individuellen Bestimmung der Ideen alle Wärme und alles Leben verliert. Man kann dieses nicht deutlicher als an ausgezogenen Entwürfen dramatischer Stücke sehen, die, wie schön auch an sich selbst das Stück, und wie wohl auch der Auszug gerathen seyn mag, doch immer nur eine unangenehme Lectüre geben."

Die Fälle, in denen die Schriftsteller gegen die hier gegebene Regel handeln, sind selten. Die Romane sind überfüllt mit geschwätzigen Dialogen. Klinger hat nur wenige

Stellen in indirekter Rede, lässt sie aber sonderbarerweise einmal da eintreten, wo selbst Blankenburg sie nicht wünschte: Im Liebesgespräch Giafars mit Abassa nach ihrer Verlobung. Er sagt spöttisch, es sei derart gewesen[6]: „Dass man, um es sich recht lebhaft vorzustellen, nur das Gegentheil von dem, was die Verliebten in unsern gewöhnlichen Romanen und Dramen reden, zu denken braucht.“ Er fürchtete wohl, konventionell zu werden, da ihm zur individuellen Ausgestaltung eines solchen Gesprächs die lyrische Begabung fehlte. Dagegen zeigt sich Goethe als ein arger Ketzer, indem er allein in den „Lehrjahren“ mehr als 150 Mal statt der direkten Rede die indirekte setzt. Gerade in dieser Beziehung ist seine Technik konstant geblieben, und ebenso liegen die Gründe für den Uebergang klar zu Tage, sodass die Ordnung der einzelnen Fälle unter bestimmte Gesichtspunkte eine ebenso leichte wie interessante Aufgabe bildet.

I. Formelhaftes, Geschäftliches, Konventionelles in indirekter Rede.

Jeder Dichter will seine Hörer interessieren und teilt ihnen nichts mit, was ihm gleichgültig ist. Die abgekürzte indirekte Rede tritt daher immer ein, wenn eine Person zu hören bekommt, was wir schon wissen.[7] Als in den „Lehrjahren“ einmal Erinnerungen ausgetauscht werden, bemerkt der Dichter[8]: „Was Wilhelm zu gestehen hatte, wissen wir schon.“ Wenn der alte Werner und der alte Meister einig geworden sind, Wilhelm zu entsenden, genügt die Mitteilung: „Wilhelm wurde gerufen und man machte ihm den Entschluss bekannt.“ Werner zieht Kundschaft über Mariane ein, und Goethe sagt uns hauptsächlich, auf welche Art er Wilhelm zusetzt, nicht aber, was er ihm erzählt. Dann macht Wilhelm hiervon wieder Mariane Mitteilung. Man denke sich das alles in Gesprächsform dargestellt und man wird die Notwendigkeit der indirekten Rede begreifen.

Sie tritt ferner für konventionelle Aeusserungen ein. Wenn Goethe schreibt: „Als Wilhelm seine Mutter des andern Morgens begrüsste, eröffnete sie ihm“ u. s. w., werden wir nicht das: „Guten Tag, liebe Mutter!“ vermissen. Die Zeitgenossen dachten anders. Meissner fängt im „Alcibiades“ sehr gern einen Dialog an mit[9]: „Ist Pericles zu Hause?“ oder: „Willkommen, mein theurer Socrates.“ Goethe übergeht diese Formeln, wenn er ihnen nicht einen besonderen Wert durch irgend eine Beziehung giebt. Für Werther ist es ganz unwichtig, wie der Gruss lautet, den er mit der jungen Frau in Wahlheim[10], dem Bauernburschen[11], den Herren auf dem Balle[12], der Pfarrerin[13] austauscht, aber mit Entzücken berichtet er von Lotte[14]: „Gestern als ich wegging, reichte sie mir die Hand und sagte: Adieu, lieber Werther! — Lieber Werther! Es war das erstemal, dass sie mich Lieber hiess, und es ging mir durch Mark und Bein.“ Wie anders lautet der Gruss, wenn Albert Werther bei seiner Frau findet[15]: „Man bot sich einen frostigen Guten Abend und ging verlegen im Zimmer neben einander auf und nieder.“ Wo keine solche Beziehung vorliegt, da erspart uns Goethe die Begrüssungen, wie überhaupt alle Ceremonien gesellschaftlicher und gerichtlicher Natur.[16]

Andere Dichter geben dagegen das Konventionelle in breitester Ausführlichkeit, um lächerliche Effekte zu erzielen. Im „Siegwart“ bringt die ganz aus Ceremonien zusammengesetzte Amtmännin eine Gesundheit nach der andern aus[17]: „Aufs hohe Wohl des gnädigen Herrn Papa, aufs hohe Wohl der gnädigen Fräulein Schwester, aufs hohe Wohl der ganzen hochadelichen Familie, dann aufs erwünschte Wohl des Herrn Amtmanns Siegwart, seiner beyden Herren Söhne, und seiner hochgeehrten Frau Schwiegertochter“ u. s. w. Bei Klinger[18] disputieren die wohlweisen Herren vom Rate und der staatskluge Schöppe in gespreizten Formeln darüber, wie Faust zu behandeln sei. So konnte Goethe bei der 1787 hinzugekommenen Gerichtsscene im „Werther“ nicht verfahren,

weil der weit gediehene tragische Konflikt keine komische Einlage mehr vertrug. Werther will den unglücklichen Bauernburschen von der Anklage des Mordes retten[19]: „Er setzt sich so tief in seine Lage, dass er gewiss glaubt, auch andere davon überzeugen zu können," und eilt, den lebhaftesten Vortrag auf den Lippen, nach dem Jagdhause. Beim Amtmanne aber findet er Albert. Als Werther seine Verteidigungsrede beginnt, schüttelt der Amtmann den Kopf und lässt ihn nicht einmal ausreden: „Er zeigte ihm, dass auf diese Weise jedes Gesetz aufgehoben, alle Sicherheit des Staats zu Grund gerichtet werde, auch, setzte er hinzu, dass er in einer solchen Sache nichts thun könne, ohne sich die grösste Verantwortung aufzuladen, es müsse alles in der Ordnung, in dem vorgeschriebenen Gang gehen." In ähnlich abgekürzter Weise wird uns der Widerspruch gegen Werthers Vorschlag, dem Menschen zur Flucht behilflich zu sein, mitgeteilt. Goethe wollte hier offenbar keine langweiligen juristischen Erörterungen einflechten. Eine ganz ähnliche Behandlung erfährt die Gerichtsscene in den „Lehrjahren".[20] Aehnlich ist schon die Anteilnahme des Helden. Werther drängt sich vor der That des Bauernburschen im Gespräche mit ihm die Beobachtung auf[21]: „Diese Liebe, diese Treue, diese Leidenschaft ist also keine dichterische Erfindung. Sie lebt, sie ist in ihrer grössten Reinheit unter der Klasse von Menschen, die wir ungebildet, die wir roh nennen." Wilhelm empfängt die gleiche Bestätigung dichterischer Ideale während der Verhandlung selbst. „Was nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor seinen Augen: den Streit wechselseitiger Grossmuth, die Stärke der Liebe im Unglück." Auch hier haben wir einen Amtmann, der kein Freund von ausserordentlichen Fällen ist, weil er kaum den üblichen Mechanismus inne hat, und auch hier sagt Goethe nur in knapper Zusammenfassung: Er fing an, „nach den süssen Geheimnissen der Liebe mit dürren Worten und in hergebrachten trockenen

Formeln sich zu erkundigen". Wilhelm fasst den Entschluss, hier den Vermittler zu spielen, und im Gegensatze zu Werther gelingt es ihm auch, sein Vorhaben durchzuführen.

In der Bearbeitung der Procuratornovelle lässt sich Goethes Verfahren genau beobachten. Auf die Bitte des Mädchens, ihre Herrin aufzusuchen, antwortet der junge Jurist[22]: „M'amye, allez dire à vostre maistresse que incontinent que nostre disner sera achevé, je iray vers elle." Bei Goethe finden wir dafür, wie immer, die indirekte Rede[23]: „Er antwortete desswegen dem Mädchen auf das verbindlichste und versicherte, dass er, sobald man von der Tafel aufgestanden" u. s. w. In den „Wahlverwandtschaften" beginnt der Rechtsanwalt[24], sich gegen Charlottes Umänderung des Friedhofes zu wenden „nach einem kurzen Eingang, in welchem er seine Zudringlichkeit zu rechtfertigen wusste". So werden auch in den „Wanderjahren" und in der „Novelle" alle konventionellen Höflichkeiten übergangen.[25]

Die indirekte Rede tritt ein bei Gegenständen, die zur Mitteilung in Gesprächsform weniger geeignet sind. Wenn Werther auf dem Wege zum Balle die Furcht der Gesellschaft[26] vor dem Gewitter „mit anmasslicher Wetterkunde täuscht", wenn Lotte zum Troste des alten Pfarrers von dem plötzlichen Sterben junger robuster Leute und der Vortrefflichkeit des Karlsbades spricht[27], wenn Albert mit Werther einen unbedeutenden Diskurs anfängt, der bald aus ist[28], oder mit Lotte über gleichgültige Bücher spricht, um nur keine Verlegenheitspause entstehen zu lassen[29], wenn Lotte und Albert sich nach der Absendung der Pistolen bei Tische zu reden zwingen[30], so werden wir in allen diesen Fällen dem Dichter die Mitteilung gern erlassen. Ebenso hat wohl niemand Lust, mit dem Unbekannten Wilhelms Aufklärungen über Strassennamen, Gebäudebesitzer und Polizeieinrichtungen anzuhören[31] oder Thereses wirtschaftliche Auseinandersetzungen[32] oder die Erörterungen über Kontrakte und Rollenbesetzung. Als Philine Wilhelm dramatische Stoffe mitteilt, aus denen

man sofort ein Schauspiel mit Gesang macht[33], erfahren wir auch nichts Genaueres. Von dem Gespräche Serlos und Wilhelms über Roman und Drama teilt uns der Dichter nur das Resultat mit, statt einen philosophischen Dialog darüber halten zu lassen, wie es Hermes und Heinse gethan hätten[34]. Ebenso bekommen wir nur im Auszuge die Bühnenvorschriften der Theaterfreunde[35] und die Unterhaltung über das französische und englische Theater[36]. Auch die Reden Charlottes und des Hauptmanns über die Beschaffung des Kapitals, das durch Eduards Ungeduld beim Umbau plötzlich notwendig wird, deutet Goethe nur inhaltlich kurz an[37]: Sie beschlossen, „zu dem Ende Gelder aufzunehmen, und zu deren Abtragung die Zahlungstermine anzuweisen, die vom Vorwerksverkauf zurückgeblieben waren.“ In den „Wanderjahren“ ist solchen Gesprächen oft die direkte Rede zu teil geworden. Glücklicherweise finden wir zuweilen noch den abgekürzten Bericht.[38] Es wäre auch eine schlimme Sache, wenn wir Wilhelms Charakteristik der Städte, in denen er gewesen ist, wirklich zu hören bekämen oder uns die geographischen Expektorationen Lucidors und Antonis ganz gefallen lassen müssten.[39]

Die Aeusserungen einer grösseren Menge, die aber einen einheitlichen Charakter tragen, werden in abgekürzter Form zusammengefasst. In der „Reise der Söhne Megaprazons“ sind nach Verlesung des väterlichen Briefes alle Brüder mit Zukunftsplänen beschäftigt[40]: „Man theilte einander Plane, Projekte mit, man widersprach, man fand Beifall, man erdachte Mährchen, man ersann Gefahren und Verlegenheiten, man schwätzte bis tief in die Nacht“ u. s. w. Aehnlich charakterisiert Goethe die Reden der Schauspieler, die Wilhelm gelegentlich bei Mariane antrifft[41], die albernen Bemerkungen der Gesellschaft beim Gesange des Harfners[42], die Unterhaltung Wilhelms und der Komödianten während der lustigen Wasserfahrt[43], die verzweifelten Bitten der vor dem Schloss im Regen Herumirrenden, als der Stallmeister Philine abholt[44],

die Reden der Offiziere über die rechte Manier, Gimpel anzuwerben[45], das Benehmen der Schauspieler, als Philine sie mit Schokolade bewirtet und ihnen verspricht, sie bei Serlo unterzubringen.[46] In einigen Fällen folgen zur näheren Kennzeichnung Beispiele nach. So bei der nichtssagenden Kritik der Theaterbesucher über Wilhelms Spiel als Hamlet[47] und in der Scene auf dem Kaffeehause[48], wo alle bedauern, dass Wilhelm die Bühne verlassen will.

Ausserdem kommen noch speciellere Fälle in Betracht. Während der Ossianvorlesung übermannt Werther und Lotte die Rührung[49]: „Sie athmete sich zu erholen, und bat ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels.“ Hier ist es gleichgültig, was sie sagt. Wenn Wilhelm den erregten Harfner, der sich fürchtet, ihre Schicksale aneinander zu ketten, durch „allerlei Tröstliches“ beruhigt[50], wenn der im Duell verwundete Lothario der trostlosen Lydie, „gar liebreich und freundlich“ zuspricht[51], so ist anzunehmen, dass in Ton und Art das Beruhigende liegt, der Wortlaut aber völlig unwesentlich ist. Das Gleiche gilt in der „Novelle“ von den Reden des Weibes und des Knaben, welche die Frage des Fürsten[52], ob sie den Löwen friedlich beschwichtigen können, „versichernd und betheurend, bejahen“. Eine eigentümliche Wirkung hat die indirekte Rede bei Felix' Erzählung vom Funde des Kästchens.[53] Der Deckel der Eisenkiste war kaum zu lüften: „Um nun darüber Herr zu werden, habe er die Knüttel verlangt, sie theils als Stützen unter den Deckel gestellt, theils als Keile dazwischen geschoben, zuletzt habe er den Kasten zwar leer, in einer Ecke desselben jedoch das Prachtbüchlein gefunden.“ Diese unruhig aufeinanderfolgenden, sämtlich koordinierten Nebensätze geben das hastige Geflüster trefflich wieder.

Bei so vielen Gründen zum Wechsel zwischen direkter und indirekter Rede ist es begreiflich, dass der Wechsel dem Dichter schliesslich zur Gewohnheit und zum Bedürfnis wird. So bildet sich das Stilprincip heraus, auf längere Dialogpartien

ein Stück Erzählung mit blossen Angaben über das Gesprochene folgen zu lassen. Auf eine längere Unterredung zwischen Barbara und Mariane folgt der Bericht über Wilhelms Reise zu dem Handelsfreunde, dessen Tochter Madame Melina ist. Von ihrer Flucht mit dem Schauspieler erzählt die Mutter Wilhelm, und er hört das Nähere vom Aktuarius, ohne dass uns die Aeusserungen beider zu Ohren kämen. An die Gerichtsscene schliesst sich dann der ausführliche Dialog zwischen Melina und Wilhelm, dem wieder ein blosser Bericht über die Versöhnung mit den Eltern folgt, die Wilhelm nicht ohne viele Mühe zu stande bringt.[54] Eine kürzere Unterbrechung kleinerer Dialogpartien liegt vor, wenn in die Unterredung zwischen Philine, Wilhelm und Laertes der junge Naturschwärmer hineinschneit, dessen sentimentalen Betrachtungen, zu denen wir uns das „Wie schön!“ leicht hinzudenken können, Philine durch das Liedchen vom Kuckuck ein Ende macht.[55] In den „Wahlverwandtschaften“ fordert[56] Charlotte den Gehilfen, der bereits mehrere Auseinandersetzungen über seine Erziehungsprincipien gegeben hat, auf, sich über Ottilie zu äussern. Gewiss kann es Goethe jetzt unserer Phantasie überlassen, sich vorzustellen, wie er Charlotte klar zu machen sucht, es werde Ottilie sehr nützen, „wenn sie auf einige Zeit in die Pension zurückkehre, um das in einer gewissen Folge gründlich und für immer sich zuzueignen, was die Welt nur stückweise und eher zur Verwirrung als zur Befriedigung, ja manchmal nur allzu spät überliefere.“

Die Klippe der Einförmigkeit der Konstruktion, vor der Engel so lebhaft warnte, hat Goethe durch einen ausserordentlich reichen Wechsel im Ausdrucke glücklich vermieden. Nur in dem Berichte des Wirtes über das Abenteuer Friedrichs mit dem Stallmeister sind die Sätze allzu ähnlich gebaut, und das „er habe“ wiederholt sich in störender Weise.[57] Sonst fehlen ermüdende Wiederholungen durchaus, und namentlich wechselt das „er sagte“, vor dem Engel wohl den grössten Abscheu hatte, sehr wohl überlegt mit „er

wünschte sich Glück, dass", „bedauerte, dass", „äusserte", „erklärte", „bemerkte", „setzte hinzu", „fuhr fort", „nahm als bekannt an", „that den Vorschlag", „verhehlte nicht", „gestand", „versicherte", „beteuerte", „schwur" u. s. w.

Zuweilen möchte man es freilich bedauern, dass der Dichter nicht zur direkten Rede gegriffen hat. Die Aeusserungen beim Bacchanal[58] hätte Miller oder Knigge zu drastischer Komik genutzt, statt sie inhaltlich kurz anzudeuten. Aber die „Lehrjahre" lassen die Komik überhaupt sehr zurücktreten, und an den wenigen humoristischen Stellen macht sich der Mangel der direkten Rede fühlbar. Nach Madame Melinas heroischem Geständnisse[59] erkennen sie die Gerichtspersonen als eine freche Dirne, und die anwesenden Bürger danken Gott: „Dass dergleichen Fälle in ihren Familien entweder nicht vorgekommen oder nicht bekannt geworden waren." Hier wird freilich nur ein Gedanke mitgeteilt, aber sein Wortlaut würde zur komischen Wirkung wesentlich beitragen. Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn der Baron[60] den Schauspielern versichert, sie brächten die grössten Effekte hervor, „besonders indem sie eins seiner eigenen Stücke aufführten". Goethe streift nur an der Komik hin und tritt nicht dauernd auf ihr Gebiet über.

Anders ist es freilich zu beurteilen, wenn wir die indirekte Rede da finden, wo sie offenbar nicht hingehört: im leidenschaftlich aufgeregten Dialoge. Seltsam muss es auch anmuten, wenn Goethe ausdrücklich erklärt, die Form des Gespräches sei das eigentlich Reizvolle gewesen[61]: „Wir würden wohl Dank verdienen, wenn wir das Gespräch in seinem Laufe mittheilen könnten, das durch Frag' und Antwort, durch Einwendung und Berichtigung sich gar löblich durchschlang und in mannichfaltigem Schwanken zu dem eigentlichen Zweck gefällig hinbewegte. Indessen dürfen wir uns so lange nicht aufhalten und geben lieber gleich die Resultate." Da muss man sich natürlich bei der blossen Angabe der Thesen, über die verhandelt wurde, enttäuscht

fühlen. Ueberhaupt treten in den „Wanderjahren“ häufig störende Anmerkungen des Dichters zu den Gesprächen, die nur verwirrend wirken können. Da hören wir plötzlich nach einem Dialoge, der durchaus den Eindruck unverkürzter Wiedergabe macht[62]: „Dieses Gespräch, das wir nur skizzenhaft wiederliefern, verzog sich bis gegen Sonnenuntergang.“ Haben wir denn nun den Wortlaut oder haben wir ihn nicht? Ist gestrichen oder umredigiert oder was sonst? Nach einer Charakteristik, die der lustige Junker in direkter Rede von Antoni giebt, bemerkt Goethe[63]: „Umständlicher und naiver hatte diess der lustige Junker erzählt und so manche possenhafte Bemerkung eingeschlossen.“ Der Dichter erzählt von Hersilies Oheim, seiner Gemeinde und ihrer Sonntagsfeier. Dann folgt Abschnitt und Strich, ehe wir hören[64]: „Wenn Sie eine Zeit lang bei uns blieben, sagte Juliette, so würde auch unser Sonntag ihnen nicht missfallen.“ Wie kommt Juliette auf den Sonntag, über den soeben der Dichter gesprochen hat?

II. Indirekte Rede als Einleitung der direkten.

Goethe liebt es, ehe er mit der direkten Rede einsetzt, kurz das Thema in indirekter anzudeuten. Als Werther die schönen Nussbäume im Garten lobt[1], fängt der Pfarrer an, ihm, „wiewohl mit einiger Beschwerlichkeit, die Geschichte davon zu geben. — Den alten, sagte er“ u. s. w. Werther erzählt, Lotte habe ihm seine Excesse im Weintrinken vorgeworfen[2]: „Thun sie es nicht, sagte sie“ u. s. w. Der Einleitung durch einen kurzen Bericht über den Gesprächsgegenstand steht ein verwandter Abschluss gegenüber durch eine Redensart, wie[3]: „Sie redete was anders, um mich nicht tiefer in den Text kommen zu lassen,“ oder: „Dieses und mehreres wurde noch unter ihnen abgehandelt.“

Bei Klinger, der die indirekte Rede nur sparsam verwendet, findet sich ein eigenartiger Uebergang. Als Giafar

und Abassa sich wider das Gebot des Kalifen vereinigt haben, giebt ihnen die Mutter Ratschläge, die Folgen des Verhältnisses zu verbergen. Die Prinzessin müsse[5] „den Pavillon nicht mehr verlassen, und nach und nach die ihr verdächtigen Personen von sich entfernen. Die Natur, fuhr die Mutter fort“ etc. Auch zur Einleitung eines Monologes braucht Klinger diese Formel. Giafar, der durch Ahmet aus Indostan vertrieben worden ist, macht seinem Schmerze dadurch Luft[6], „dass er den weisen Ahmet mit den wildesten Tönen des Hasses und des Gefühls der Rache verwünschte. Nur er ist es, fuhr er fort“ u. s. w. Dieser Uebergang verknüpft die indirekte Rede sehr eng mit dem übrigen, so seltsam uns der Ausdruck anmuten mag.

Wir finden diese Verknüpfung in der „Reise der Söhne Megaprazons“ einmal. Der fremde Schiffer erinnert die Brüder am Morgen nach dem Streite an ihr gestriges Benehmen[7]: „Ich will meiner Arzenei, fuhr er fort, nicht mehr Wert geben als sie hat“ u. s. w. In den „Lehrjahren“ finden wir den Uebergang häufiger[8], obwohl er keineswegs ausschliesslich herrscht.[9] Melina eilt Wilhelm nach und bittet ihn wegen einiger zu hart ausgesprochener Ausdrücke um Verzeihung[10]: „Sie nehmen mir nicht übel, fuhr er fort“ u.s.w. Wilhelm äussert vor dem Prinzen[11]: „Besonders habe er zu wahrer Freude gehört, dass der Fürst den grossen Talenten eines Racine völlige Gerechtigkeit widerfahren lasse. Ich kann es mir vorstellen, fuhr er fort“ u. s. w. Wir haben für die Datierung der „Reise der Söhne Megaprazons“ sonst nur den terminus a quo, 1789. Diese Partie vor die „Lehrjahre“ zu rücken, liegt aber gar keine Veranlassung vor. Damit wäre die Priorität Klingers sichergestellt. Von ihm hätte Goethe also den Uebergang übernommen. Goethe hat Klingers Roman auch gekannt; denn er berichtet mit Ergötzen am 8. Juli 1795 an Schiller, dass ihn „ein allerliebstes Weibchen“ in Karlsbad für den Verfasser des „Giaffar“ gehalten habe.

Derselbe Uebergang tritt in der Anekdote von der Krämerin auf, die Goethe Bassompierre nacherzählt hat. Die Krämerin lädt den Marschall ein, in die Wohnung ihrer Tante zu kommen[12]: „Sie beschrieb mir das Haus auf's genaueste und fuhr fort: Ich will Euch von zehn Uhr bis Mitternacht erwarten." In den „Unterhaltungen" wird oft durch eine Angabe des Gesprächsgegenstandes die Basis für den eigentlichen Dialog geschaffen. So bei dem Gespräche über die Clubisten[13], wo sich jeder anders äussert, „je nachdem er ihre Handlungen entweder schalt oder billigte". Die Argumente des Geheimeraths fallen Karl am verdriesslichsten, „wenn er den Verstand dieser Leute angriff und sie einer völligen Unkenntniss der Welt und ihrer selbst beschuldigte. Wie verblendet müssen sie sein! rief er aus" u. s. w. In den „Wahlverwandtschaften" finden wir zwar nicht die Verknüpfung durch „fuhr er fort", aber doch eine ganz ähnliche. Eduard freut sich der neuen Gartenanlagen[14] „in Hoffnung, dass der Frühling bald alles noch reichlicher beleben würde. Nur Eines habe ich zu erinnern, setzte er hinzu" u. s. w. Gewöhnlicher ist hier die Verbindung durch „rief er aus" oder „sagte er".[15] Einmal finden wir auch ein Ueberspringen ohne jede Vermittlung. Der Graf spricht von der Schönheit Charlottes[16], „die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte. Ein schöner Fuss ist eine grosse Gabe der Natur." In den „Wanderjahren" versichert der lustige Junker[17], er kenne Antoni, so geheimnisvoll er auch thue: „Er ist, fuhr er fort" u. s. w. Noch in der „Novelle" schlägt der Fürst seiner Gemahlin einen Spazierritt in Begleitung Friedrichs vor[18]: „Auch lasse ich, sagte er" u. s. w.

III. Wechsel zwischen den Personen.

Häufig werden die Worte einer Person in indirekter Rede gegeben, die Antwort aber unverkürzt mitgeteilt. Werther trifft Fräulein B..[1]: „Ich konnte mich nicht ent-

halten sie anzureden, und ihr, sobald wir etwas entfernt von der Gesellschaft waren, meine Empfindlichkeit über ihr neuliches Betragen zu zeigen. — O Werther, sagte sie" u. s. w. Ein andermal redet er von den Zeiten[2], „da einen die unerwartete Oeffnung der Thür und die Erscheinung eines aufgeputzten Baumes mit Wachslichtern, Zuckerwerk und Aepfeln in paradiesische Entzückung setzte. — Sie sollen, sagte Lotte" u. s. w. Offenbar soll diese Art der Einleitung den Uebergang zu einem sanften Hinübergleiten aus der indirekten in die direkte Rede machen. Die Base fragt Lotte[3], „ob sie mit dem Buche fertig wäre, das sie ihr neulich geschickt hätte? — Nein, sagte Lotte, es gefällt mir nicht." Werther trifft den Wahnsinnigen zwischen den Felsen und fragt ihn[4], „was er suche? — Ich suche, antwortete er mit einem tiefen Seufzer, Blumen — und finde keine." Als Wilhelm sich Melina zum Mittler anbietet, beginnt dieser von der Sorge um sein künftiges Fortkommen zu reden.[5] „Darüber werden Sie doch nicht in Verlegenheit sein," fängt Wilhelm an, und hiermit setzt die direkte Rede ein. Werner kommt zu Wilhelm[6], der seine Dichtungen verbrennt, und fragt, „was hier vorgehe? — Ich gebe einen Beweis, sagte Wilhelm" u. s. w. In den „Unterhaltungen" kommt die Gesellschaft auf die Neigung der menschlichen Natur zum Wunderbaren zu sprechen[7]: „Man redete vom Romanhaften, vom Geisterhaften, und als der Alte einige gute Geschichten dieser Art künftig zu erzählen versprach, versetzte Fräulein Luise: Sie wären recht artig" u. s. w. Demselben Uebergange begegnen wir auch mehrfach in den „Wahlverwandtschaften"[8] und in den „Wanderjahren".[9] Zuweilen beginnt die Antwort noch in der indirekten Rede. Lenardo meint[10], es sei die Eigenheit des Menschen, von vorn anfangen zu wollen. Wilhelm erwidert, „diess lasse sich wohl erklären und entschuldigen, weil doch, genau genommen, jeder wirklich von vorn anfängt. Sind doch, rief er aus" u. s. w. Der Major tadelt die beschreibende Dichtung[11]: „Die Damen, besonders die jüngere,

nahmen sich dieser Dichtart an; sie sagte: Wenn man" u. s. w. Noch in der „Novelle" hören wir[12]: „Indess hatte der Fürst den Wärtel gefragt, wie der Löwe hinaufgekommen. Dieser aber versetzte: Durch den Hohlweg" u. s. w.

Der Wechsel braucht sich aber nicht auf den Einsatz zu beschränken. Werther hat die Gewohnheit, die Aeusserungen der Personen, mit denen er spricht, anzugeben, seine eigenen aber nur inhaltsweise anzudeuten. Das ist zwar nicht immer, aber doch häufig der Fall. So bei der Unterhaltung mit der jungen Frau in Wahlheim, während bei dem Gespräche mit der Base und Lotte diese allein das Wort hat.[13] Nicht durchgeführt hat Goethe das Princip bei der Geschichte des Bauernburschen, die in der zweiten Fassung hinzukam. Als er Werther seine Neigung zu der Bäuerin gestanden hat, sagt dieser, er müsste Wort für Wort wiederholen, um Wilhelm ein Bild von der reinen Neigung, Liebe und Treue dieses Menschen zu geben.[14] Er thut es aber nicht. Ebenso ruft Werther in seinem Bericht über das zweite Gespräch[15]: „Könnt' ich dir alles recht sagen, damit du fühltest, wie ich an seinem Schicksale Theil nehme, Theil nehmen muss." Auch hier folgt Werther seiner eigenen Weisung nicht. Wir hören aus dem Munde des Burschen nur seine Aeusserung nach der Ermordung des Nebenbuhlers[16]: „Keiner wird sie haben, sie wird keinen haben."

In den „Lehrjahren" wird zuweilen eine ganze Strecke lang die Rede der einen Person inhaltlich angedeutet, die der andern wörtlich angeführt. In der Gerichtsscene werden nicht nur die Reden des Amtmanns, des Aktuarius und der anwesenden Bürger, sondern auch die Melinas indirekt mitgeteilt, so dass Madame Melina allein das Wort hat.[17] Der Dichter hat hier die poetisch wirkungsvolle Partie herausgehoben und das Bedeutungslose gekürzt. Ebenso tritt in der Verhandlung, die Serlo und Wilhelm über die Engagierung der Schauspieler führen, Serlo erst spät mit eigenen Worten hervor.[18] Als dagegen Wilhelm Mignon zu Therese

bringen will, werden nur die lebhaft geäusserten Einwände des Mädchens unverkürzt wiedergegeben, nicht aber Wilhelms vernünftige Gründe, die nur sachlich von Bedeutung sind.[19] Auch in den „Wahlverwandtschaften" haben wir ein langes Gespräch zwischen Eduard und dem Major, in dem dieser nur für kurze Zeit zu uns spricht. Sonst wechselt regelmässig ein Stück direkter Rede aus Eduards Munde mit einem referierenden Abschnitte, der die Einwände des Majors kurz andeutet.[20] Eduard ist der feurige Liebhaber, der alles hintansetzen will, um Ottilie zu besitzen, der Major ist ruhig und besonnen.

In den „Lehrjahren" sind einzelne Personen überhaupt zur indirekten Rede verurteilt. Mariane kommt in den Unterredungen mit Barbara zu Worte[21], in den Zusammenkünften mit Wilhelm aber wird uns, bis auf einige kleine Bemerkungen, nur der Inhalt dessen, was sie sagt, mitgeteilt, mag sie nun mit ihrem Geliebten über die Puppen schwatzen[22] oder Erinnerungen über die Entstehung ihrer Liebe mit ihm austauschen.[23] Philine redet zwar öfter[24], aber nur kurz nach ihrem Auftreten. Als sie Wilhelm bei der Gräfin erwartet und für die Verkleidungsscene gewinnt, wird uns nicht ein Wort von ihr zu teil.[25] Ueber die Geschichte des Laertes lässt sie ein paar scherzhafte Andeutungen fallen[26] und beginnt dann, „in ihrer allerliebsten Art die Geschichte zu erzählen," die wir nur im Auszuge des Dichters hören. Ebenso vernehmen wir nur den Inhalt ihres Berichtes vom Ueberfall[27] und nur einige Andeutungen über ihre Schmeicheleien, durch die sie Wilhelm bestechen will, bei Serlo zu bleiben[28], und ihre Neckereien, mit denen sie sich über den Pedanten und seine Würde als König im Schauspiel lustig macht.[29] Auch Serlo muss sich häufig den abgekürzten Bericht gefallen lassen, so bei seiner Icherzählung[30], bei den Erörterungen über Hamlet[31], bei seinem Tadel von Aurelies Spiel[32], bei seiner Disputation mit dem gewinnsüchtigen Melina über die Einrichtung einer Oper[33] und bei seinen Debatten mit der

Polizei nach dem Brande.[34] Narciss redet kaum zwei Sätze, und von seinen interessanten Indiskretionen wird uns nur berichtet.[35] Mignon und der Harfner reden überhaupt wenig, aber selbst davon bekommen wir nur einzelne Aeusserungen zu hören.[36] Das steht, wie oben erörtert, mit den lyrischen Einlagen im Zusammenhange und erhöht den eigenartigen Eindruck, den diese romantischen Figuren machen. Weniger stiefmütterlich ist der Baron bedacht, der eine Art von Mittelstellung einnimmt. In direkter Rede werden uns seine Aeusserungen bei der Anfertigung des Schauspiels für den Prinzen[37], seine Warnung des Laertes[38] und seine Komplimente bei der Ueberreichung des Geschenkes an Wilhelm[39] mitgeteilt. Dagegen spricht er weder bei seiner Ankunft unter den Schauspielern[40], noch bei seinem Lobe ihres Spiels[41], noch bei seinen Versicherungen, er sei an der Abstrafung des Pedanten unschuldig[42], zu uns. Goethe hat seine Lieblingsfiguren, durch deren Mund er gern spricht, ohne sich mit ihnen zu identifizieren. Zu ihnen gehören in erster Linie Wilhelm und Aurelie, dann Personen von würdigem und gesetztem Charakter, wie der Unbekannte, der Abbé, Therese, Lothario, Natalie, Jarno und der Marchese.

IV. Die indirekte Rede als ordnendes Princip.

Häufig tritt die indirekte Rede ein, wenn das Thema der Unterhaltung wechselt. Als der Harfenspieler abgetreten ist, reden Wilhelm und Laertes[1] über Musik und Mimik, Melina aber über die Geschicklichkeit des Alten, einem das Geld „durch ein Liedchen aus der Tasche zu locken“, durch das man „sich und andern eine Existenz verschaffen könnte“. Dann hören wir: „Das Gespräch bekam durch diese Bemerkung nicht die angenehmste Wendung. Wilhelm, auf den der Vorwurf eigentlich gerichtet war, antwortete mit einiger Leidenschaft, und Melina“ etc. Serlo und Wilhelm reden bei ihrem Wiedersehen zunächst über die Schauspieler. Aurelie

tritt herein, und man spricht über die neuesten Stücke. Dann folgt die allgemeine Bemerkung[2]: „Nun musste sich bei Wilhelms Vorliebe für Shakespeare das Gespräch notwendig auf diesen Schriftsteller lenken. Er zeigte die lebhafteste Hoffnung“ etc. Therese beklagt sich über Unbequemlichkeiten in der Haushaltung[3], redet dann „über verschiedene Gegenstände“ und hört hierauf Wilhelms Frage „nach Lydien, ob er das gute Mädchen nicht sehen und sich bei ihr entschuldigen könnte“. Während die Romanschriftsteller sonst die gewagte Analogie zum Themawechsel benutzen und die Kurve in den Dialog selbst verlegen, scheidet Goethe die einzelnen Strecken durch die indirekte Rede, die er so gewissermassen als Drehscheibe benutzt. Auf diese Weise wird gleich im ersten Kapitel der „Lehrjahre“ die Auseinandersetzung über Norberg von der über Wilhelm getrennt. Später finden wir einmal Lothario, Jarno und den Abbé beisammen.[4] Lothario erzählt seinen Liebeshandel mit der Pachterstochter. Nach der Uebergangsbemerkung, die anderen hätten ähnliche Geschichten berichtet, äussert Lothario einige Reflexionen über die Liebe und kommt auf Aurelie zu sprechen. Wilhelm, der ihn an Felix erinnert, hört, dass er nicht Lotharios Sohn ist. Dann heisst es von Wilhelm, den diese Entdeckung sehr beunruhigt: „Er gedachte der guten Mignon neben dem schönen Felix auf das lebhafteste, er zeigte seinen Wunsch, die beiden Kinder aus der Lage, in der sie sich befanden, herauszuziehen.“ Hiermit beschäftigt sich nun die weitere Unterhaltung. So wird hier durch die eingeschobenen Absätze die Unterredung in drei Teilstücke zerlegt, von denen jedes ein selbständiges Ganzes ist.

In den „Wahlverwandtschaften“ bildet die indirekte Rede ebenfalls das Mittel der Anordnung. Während Ottilie anwesend ist, äussert sich der Graf in sehr freier Weise über Ehen[5]: „In diesem Augenblicke machte Charlotte, die einfür allemal diess Gespräch abbrechen wollte, von einer kühnen Wendung Gebrauch; es gelang ihr. Die Unterhaltung ward

allgemeiner“ etc. Beim Themawechsel finden wir den Uebergang auch in den „Wanderjahren“.[6] Fitz und Montan reden über ein Gestein, das nur zu St. Jakob in Compostell vorkommt, aber nach Fitz' Angabe die Grundlage des Altars in der verfallenen Kirche zu St. Joseph bildet. Wilhelm hört der Unterredung zu, bemerkt das mehrmalige Auftreten bestimmter Fachausdrücke im Gespräch und spricht den Wunsch aus, „dass Montan ihm soviel davon mittheilen möge, als er zum ersten Unterricht des Knaben nöthig hätte. — Gieb das auf, versetzt Montan“ und begründet seine Weigerung. So wird hier das mineralogische von dem pädagogischen Gespräch durch die indirekte Rede geschieden.[7] Zuweilen tritt die Absicht etwas zu deutlich hervor. So, wenn Goethe sagt[8]: „Der Major, der das vorwaltende Gespräch eigentlich nur als Mittel ansah seine Zwecke zu befördern, suchte sich wieder nach der lyrischen Dichtkunst hinzuwenden.“

Dass Goethe in dieser Beziehung sehr wohl mit Erwägung handelte und nicht etwa nur in die indirekte Rede entgleiste, ergiebt sich sofort aus einem Vergleiche der Procuratornovelle mit der französischen Vorlage. Hier hält der Seemann, als er von seiner Gattin Abschied nehmen will, eine Rede, die als ein rhetorisches Meisterstück gelten darf.[9] Er beginnt mit der Ankündigung seiner Abreise, bittet die Gattin, sich nicht um ihn zu sorgen und geht dann, wie er selbst sagt, zum zweiten Punkte über. Er versichert, dass er an ihren guten Willen, ihm treu zu bleiben, glaube, an ihrer Kraft aber sehr zweifle. Daher möge sie so lange aushalten, als ihr möglich sei, und dann vorsichtig zu Werke gehen, um wenigstens seinen guten Ruf zu bewahren, indem sie sich keinem jungen flatterhaften Gesellen hingebe, sondern einen weisen und verschwiegenen Mann zum Liebhaber wähle. In einem dritten Teile nimmt der Gatte ihre Einwände und entrüsteten Versicherungen voraus, „affin que vers moy n'en usez aucunement.“ In dieser Weise die Antworten des Gegners selbst zu übernehmen, ist ein rhetorischer Kunstgriff,

der jedem aus Demosthenes oder Cicero geläufig ist. Wie verfuhr hier Goethe? Auch bei ihm steht die Ankündigung der Abreise voran. Aber nach den Worten[10]: „Die Zeit der Abwesenheit geht auch vorüber, und mit vielfacher Freude werden wir uns wiedersehen,“ hören wir von Thränen und Vorwürfen der Gattin, von Geschäften und häuslichen Angelegenheiten, bis wieder die direkte Rede mit den Worten einsetzt: „Ich habe nun noch etwas auf dem Herzen, davon du mir frei zu reden erlauben musst.“ Sofort nimmt die Gattin das Wort und erklärt, sie wisse, was ihn bekümmert mache, er könne sich aber beruhigen. Seine Erwiderung läuft auf den Vorschlag, einen weisen Liebhaber zu wählen, hinaus. Dann erneuert sie die Versicherung ihrer Treue, die ihr der Gatte hier nicht vorweggenommen hat. Goethe schliesst die Scene mit der Angabe: „Nachdem er auf alle Weise seine Gattin zu beruhigen gesucht, schiffte er sich ein.“ Der Franzose lässt die Schöne noch eine lange Rede über das Sträfliche eines solchen Vergehens halten. Sie antwortet auf die einzelnen Absätze der Rede ihres Gemahls, die sie natürlich teilweise wiederholen muss: „Et pource que m'avez forclos et seclus de telles manières de respondre, disant que les femmes sont coustumières d'en user“ etc. Wir haben hier zwei Reden, bei Goethe einen Dialog. Sogar in ihrer Anordnung hat er die einzelnen Punkte beibehalten, aber teils durch Zerlegung in These und Antithese, teils durch Einschaltung indirekter Rede einen lebendigen Wechsel an die Stelle der starren Rhetorik treten lassen.

§ 14.

Der Dialog als Mittel der Charakteristik.

Die Entwicklung des Dialogs im Romane des achtzehnten Jahrhunderts ist durch die manierierte Witzelei der Nachahmer Sternes sicher nicht gefördert, sondern gehemmt

worden. Schon Blankenburg sagt[1]: „Unter den Händen der Yörickschen Nachahmer hat die gute Laune zu so abenteuerlichen Verdrehungen in Gedanken und Styl Anlass gegeben, dass sich nichts possierlicher lesen lässt, als ein Theil unserer Reisebeschreiber.“ Das ist kein Zeugnis des allgemeinen Geschmackes. Der Einfluss Sternes und die verkehrte Nachahmung seiner ohnehin keine Steigerung mehr vertragenden Manier dauert fort. Dieser Stil, der wie ein perpetuum mobile ohne jede Unterstützung von aussen immer fortschwingt, der dem Dichter eine souveräne Stellung gegenüber dem ewig genarrten Leser giebt, reizte unwiderstehlich zur Nachahmung.

Oft besteht der Witz in der Hervorhebung des gänzlich Unwesentlichen. Da hat in Hippels „Lebensläufen“ das unglückliche Minchen auf der Bank Nummer 5 in der Kirche gesessen, und nun stöhnt die Mutter, die an ihrem frühen Tode nicht ganz unschuldig ist, fortgesetzt[2]: „O Nummer 5! Nummer 5!“ In ähnlicher Weise betont die Mutter das Nebensächliche, wenn sie an Alexander schreibt[3]: Du hast „an meiner Brust gelegen, die niemand als dein Vater, und der nur beiläufig, gesehen hat“. Goethe macht nirgends den Versuch, durch deplaciertes Pathos komische Wirkungen zu erzielen.

Tritt hier öfter ein leidlicher Witz zu Tage, so wirken die gewagten Analogien, mit denen Hippel und Jean Paul ihre Dialoge anfüllen, verwirrend und ermüdend. Ein Pastor sucht den Umstand[4], „dass die Menschen die Formen höher schätzen als die Materialien“, durch den ebenso merkwürdigen zu erklären, dass „jedes Kind den Vater höher schätzt als die Mutter, und den, der regiert, höher als den, der ernährt.“ Die nähere Beleuchtung einer solchen gewagten Analogie nimmt dann den Dialog so lange in Anspruch, bis eine neue auftritt.

I. Gedankenkreis.

Eine ganz besondere Bedeutung gewinnt die Analogie, wenn sie von einer Person dazu benutzt wird, um jedes Gespräch zu einer Erörterung ihres Lieblingsthemas zu machen, um immer wieder auf ihr Steckenpferd zu kommen. Das erste Beispiel und unübertreffliche Muster dieser Art ist Sternes Onkel Toby im „Tristram Shandy“, der die unpassendsten Gelegenheiten ergreift, um über Festungen zu reden. Wieland hatte schon vor seiner Bekanntschaft mit Sterne in Don Sylvios Glauben an die Wirklichkeit der Feenmärchen eine Mischung von Steckenpferd und Donquixoterie behandelt. Eigentlich eingebürgert hat diese Motive bei uns erst Nicolai mit dem „Sebaldus Nothanker“, der alles auf die Apokalypse zurückführt. Ein Abkömmling von ihm ist Ehren Schottenius, der in Knigges „Reise nach Braunschweig“ mit siebenundfünfzig Predigten herumzieht, die er einem Verleger aufhängen will. Bei jeder Gelegenheit bemerkt er[1]: „Diese wichtige Wahrheit habe ich in einer von meinen Predigten, die ich drucken zu lassen die Absicht hatte, weitläufiger auseinander gesetzt.“ Hippel übertreibt in den „Lebensläufen“, wo der Vater, der wiederum Pastor ist, immer von seinem Vaterlande redet, als zweite Eigentümlichkeit die Wut hat, Analogien zwischen seinem Sohne Alexander und dem Macedonier aufzutreiben, als dritte die Leidenschaft, in Bibelstellen Belege für die moderne Militärorganisation zu finden. Die Mutter verfügt ebenfalls über drei Steckenpferde: Die Vorliebe für Kirchenlieder, für den Sonnabend, für die Zahl sieben. Der junge Herr v. G. geht so in der Leidenschaft für Jagd und Hunde auf, dass ihn im ganzen Homer nur der Argos interessiert. Dazu kommt noch der uns schon bekannte Graf mit dem Haus im Gruftstil, der die seltsame Ansicht äussert[2]: „Wenn ich einen alten Mann, ich sage mit Fleiss alten Mann, mit einer Glatze, mit einem Todtenkopf sehe,

denk' ich, der Mann ist schon dem Himmel näher als ich."

Goethe liegt eine so wüste Häufung des Motivs fern. Er hat eigentlich nur Friedrich in den „Lehrjahren" eine derartige Redeweise zugeteilt, ohne ihn doch lange zum Sprachrohr für barocke Einfälle zu machen. Friedrich hat sich in der Zurückgezogenheit mit Philine ein Zufallswissen aus dem Theatrum Europaeum, der Acerra Philologica und andern alten Büchern zusammengelesen.[3] So erwuchs sein Steckenpferd, stets seine Kenntnisse auszupacken und „immer mit Beziehung auf alte Geschichten und Fabeln zu sprechen". Er fragt Wilhelm nicht, ob er verliebt sei, sondern: „Wie sieht's mit der Konjugation des griechischen Verbi Phileo, Philoh? und mit den Derivativis dieses allerliebsten Zeitwortes aus?" Als Wilhelm sich krank stellt, weil er weder Natalie seine Liebe zu gestehen, noch auch sich zu entfernen wagt[4], durchschaut Friedrich den Sachverhalt und ruft aus: „Es kommt ein solcher Kasus in der ägyptischen oder babylonischen Geschichte vor." Dann reisst er die Thürflügel auf und setzt durch den Hinweis auf das Bild, das Antiochos, Seleukos, Erasistratos und Stratonike darstellt, die Gesellschaft in eine Verlegenheit, der erst die Verlobung Wilhelms und Natalies ein Ende macht. Das Bild vom liebeskranken Königssohn aber ist dasselbe, unter dem Wilhelm als Knabe spielte, das einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte. Mit Trauer sah er es nach dem Tode des Grossvaters verkaufen, er dachte beim Zusammentreffen mit der Amazone daran zurück und erblickte das Bild mit Erstaunen und Freude wieder, als er mit Lotharios Botschaft zu Natalie kam. Die ganze Scene illustriert Wilhelms Ausruf: „Sollten nicht uns in der Jugend wie im Schlafe die Bilder zukünftiger Schicksale umschweben, und unserm unbefangenen Auge ahndungsvoll sichtbar werden?" Schiller schreibt an Goethe[5]: „Einen köstlichen Gebrauch haben sie von des Grossvaters Sammlung zu machen gewusst; sie ist ordentlich eine mit-

spielende Person, und rückt selbst an das lebendige." So verknüpft Goethe die Technik der Steckenpferde mit der des vordeutenden Stils oder macht sie ihr vielmehr dienstbar. Die „eulenspiegelhafte Anspielung" Friedrichs[6] ist nicht bloss ein formaler Witz, der das Gegenwärtige in Beziehung zum Entlegenen bringt, sondern der leichtsinnige Bursche erscheint zum Schlusse, um „durch seine Turbulenz die reife Frucht vom Baume zu schütteln". Schiller zieht einen schönen Vergleich, wenn er sagt, Friedrich komme bei der Katastrophe „wie einer, der uns aus einem bänglichen Traum durch Lachen aufweckt. Der Traum flieht zu den andern Schatten, aber sein Bild bleibt übrig, um in die Gegenwart einen höheren Geist, in die Ruhe und Heiterkeit einen poetischen Gehalt, eine unendliche Tiefe zu legen."

Der Graf hat den Wahn, sich auf die Beurteilung von Schauspielern zu verstehen. Daher macht er die sonderbarsten Bemerkungen.[7] Dem devoten Melina versichert er, dass man streng auf Fächer halten müsse und urteilt über den Pedanten: „Ich hafte dafür, das ist ein grosser Schauspieler, oder kann es werden." Er leidet an der fixen Idee, der Schauspieler müsse im gemeinen Leben seinen Charakter soutenieren.[8] Er freut sich, dass der Harfner „seinen falschen Bart" nicht nur abends auf dem Theater, sondern auch bei Tage trägt. Ausserdem hat der Graf noch eine lebhafte Vorliebe für Allegorien, Personifikationen und transparente Dekorationen, so dass es Wilhelm viele Mühe kostet, seinen geschmacklosen Entwurf zu einem Schauspiele für den Prinzen erträglich zurechtzustutzen.[9] Der hohe Gönner liebt also am Theater und am Schauspieler vornehmlich die Aeusserlichkeiten. Man könnte diese Neigung als sein Steckenpferd bezeichnen, wenn der Graf nicht viel zu vornehm wäre, um ewig darauf „herumzureiten". Ebenso spielt der Weiberhass des Laertes nicht die genügende Rolle im Dialog, sondern giebt sich nur in gelegentlichen Aeusserungen kund.[10] Ganz verkehrt wäre es endlich, Wilhelms Neigung zur Theater-

laufbahn so aufzufassen, da das Hauptmerkmal, die karikierende Behandlung, fehlt.

Ein ausgewachsenes Steckenpferd reitet dagegen Mittler in den „Wahlverwandtschaften". Bei dieser Nebenfigur tritt der Einfluss des bürgerlichen Romans auf Goethe zu Tage. Wie die meisten Helden dieser Romane ist Mittler früherhin Geistlicher gewesen, hat aber dann nach dem Beispiele von Pastor Gross in „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" oder Nicolais Sebaldus Nothanker einen ansehnlichen Lotteriegewinn gemacht und sich vom Amte zurückgezogen, um ganz seinen Eigenheiten zu leben. Es ist sein Princip[11], „in keinem Hause zu verweilen, wo nichts zu helfen oder zu schlichten wäre". „Mit lachendem Munde" melden ihn die Bedienten, wenn er in voller Karriere in den Schlosshof sprengt, aus dem Sattel ruft, ob etwas in Unordnung sei, und weiter jagt, wenn es nicht der Fall ist. Er überträgt seine Beurteilung auch auf die Toten und betritt keinen Kirchhof[12]: „Diese da ruhen in Frieden, mit ihnen habe ich nichts zu schaffen." Denselben Menschen macht Goethe aber zum energischen Verfechter der Ehe und lässt ihn ausrufen[13]: „Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Cultur. Sie macht den Rohen mild und der Gebildet'ste hat keine bessere Gelegenheit seine Milde zu beweisen." Zweifellos sind Mittlers Aussprüche hier durchaus ernst zu nehmen. Wir haben also in dem Charakter dieses Mannes mit dem sprechenden Namen eine Mischung von Ernst und karikierter Komik, die an den Humor Sternes und Hippels erinnert.

„Steckenpferde" sind eine Einschränkung des Gesichtskreises einer Person auf einen besonders engen Raum. Im übrigen ist es aber eine rein selbstverständliche ästhetische Norm, dass jede Person ihr eigenes Gedankenleben führen muss und nicht aus ihrem Vorstellungskreise heraustreten darf. Das ist nicht immer mit so einfachen Mitteln zu erreichen, wie bei Hippels Schneidermeister, der von den Reden seines fieberkranken Gesellen sagt[14]: „Es sind lauter Flicken

— es kann kein Mensch ein Kleid draus machen.“ Ganz besonders bewährt sich die Charakteristik durch den Inhalt des Gesprochenen bei Kontrastfiguren. Schon die kleinen Charaktergemälde der siebziger Jahre lassen gern die latenten Gegensätze im Dialoge lebendig werden. Es giebt gewiss auch kaum etwas Reizvolleres für einen Dichter, als sich in zwei Personen zu teilen und dergestalt das Für und Wider einer Sache zu erörtern.

Ausgezeichnet wahrt Wieland in den Gesprächen Don Sylvios und Pedrillos den Charakter des Phantasten und des plumpen, genusssüchtigen Dummkopfs.[15] Beiden weissagt die bauernschlaue Zigeunerin nur Unglück.[16] Don Sylvio ruft: „Lass mich gehen, mein Unglück ist gewiss; sie hat es sogar in meiner Hand gelesen.“ Pedrillo flucht: „Ei, potz Gift! Ich denke, das ist genug gesagt. Sie wird mir was aufsetzen! Ihr wollt sagen, sie werde mir Hörner aufsetzen?“ Schliesslich kommt er zu dem Resultate: „Ich für meine Person gestehe, dass ich mich eher zum Gimpel sinnen würde, ehe ich aus all diesem verfluchten Zeuge klug werden könnte.“ Don Sylvio ist dagegen rasch mit der Deutung fertig, „dass der verstellte Salamander, die Sylphide, mit der ich diesen Morgen reiste, und diese Zigeunerin eine und dieselbe Person sind“ u. s. w. Natürlich ist es leichter, einen Charakter einzuhalten, den der Dichter zur Erzielung komischer Wirkungen erfunden hat. Aber Wieland lässt auch im „Agathon“ den Helden immer so sprechen, wie wir es von ihm erwarten dürfen. Als Agathon durch Kleonissa gestürzt worden ist, redet er mit Aristipp über das Benehmen bei Hofe.[17] Dieser setzt ihm auseinander, dass er klüger gethan hätte, sich mit Kleonissa zu verbinden. Die Antwort lautet: „Aber ein rechtschaffener Mann, Aristipp, erklärt sich nicht für die Partei, welche siegen wird, sondern für die, welche recht oder doch am wenigsten unrecht hat.“ Agathon beschäftigt sich überhaupt nicht mit den Vorteilen der Hofklugheit, sondern einzig und allein mit dem ethisch Geforderten. Ihn

kennzeichnet das, was er nicht sagt, fast mehr als das, was er sagt.

Alle Betrachtungen, die Wilhelm Meister anstellt, sind von derselben Tendenz durchdrungen. An das kleinste Vorkommnis knüpft er Reflexionen, in denen sich seine ästhetischen und moralischen Anschauungen spiegeln. Schiller sagt in seiner feinsinnigen Analyse von Wilhelms Charakter[18]: „Er sammelt so zu sagen den Geist, den Sinn, den innern Gehalt von allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes einzelne in einer allgemeineren Formel aus, legt uns von allem die Bedeutung näher, und indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich den Zweck des Ganzen.“ Einen schönen Beleg hierzu bietet die Unterredung mit Werner über den Handel.[19] Wilhelm sieht immer auf das Ideale, Grosse, allgemein Bedeutende, Werner auf das Kleine, Nützliche, praktisch Vernünftige. Jeder Versuch des einen, den andern in seine Sphäre hinüberzuziehen, misslingt. Man sieht das vergnügte Lächeln Werners, wenn er erklärt: „Ich finde nichts vernünftiger in der Welt, als von den Thorheiten anderer Vortheil zu ziehen.“ Wilhelm sucht sofort nach einem höheren Gesichtspunkte: „Ich weiss nicht, ob es nicht ein edleres Vergnügen wäre, die Menschen von ihren Thorheiten zu heilen.“ Werner hat für die ethische Seite kein Verständnis und erklärt dies für ein eitles Bestreben: „Es gehört schon etwas dazu, wenn ein einziger Mensch klug und reich werden soll, und meistens wird er es auf Unkosten der andern.“ So theoretisiert Wilhelm auf Grund seiner Weltanschauung, und Werner antwortet mit Nützlichkeitsargumenten. Redet er von den Vorteilen der doppelten Buchhaltung, so springt Wilhelm auf „das eigentliche Facit des Lebens“ über, aber Werner lenkt ebenso rasch zu seinem Thema zurück mit dem schönen Satze: „Ordnung und Klarheit vermehrt die Lust, zu sparen und zu erwerben.“ Dieses Gespräch giebt ein meisterhaftes Bild

von zwei grundverschiedenen Individualitäten, die keine Ahnung haben, wie wenig sie einander verstehen. In weniger scharfer Form wiederholt sich der Gegensatz in den Unterredungen mit Serlo, der Wilhelm gegenüber den massvollen Realismus vertritt. Körner wünschte sogar eine Fortsetzung dieser Gespräche ausserhalb des Romans[20]: „Ihr Contrast ist nicht grell, aber stark genug, um den Dialog zu beleben, und gleichsam vor unsern Augen entspringt die Meinung aus dem Charakter. Abgesonderte Gespräche ähnlicher Art zwischen diesen beiden Personen, die wir nun kennen, wären gewiss ein höchst willkommenes Geschenk.“

Für die Charakteristik kommt nicht allein der Gedankeninhalt der Aeusserungen in Betracht, sondern auch der Satzbau, die Wortwahl und die vornehmere oder geringere Ausdrucksweise. Ferner kann eine Person dem Dichter die Mühe des Charakterisierens abnehmen, indem sie sich selbst schildert oder die Eigenschaften einer anderen Figur beleuchtet.

II. Ausdrucksweise.

In den wenigsten Romanen hat jede Person ihre individuelle Sprechweise. Verfolgt ein Dichter solche Absichten, so schiesst er leicht übers Ziel hinaus und karikiert.[1] Knigge lässt in der „Reise nach Braunschweig“ einen Obristen auftreten, der mit grosser Kraft und Originalität redet und jeden Kernspruch mit ein paar hinterher gesungenen Noten beschliesst[2]: „Ich bin nun einmal so tüh — — — — — hü; und wer mich so nicht leiden mag, der kann mich laufen lassen; tüh — — — hü.“ Ehren Schottenius erhält eine sehr salbungsvolle, der Förster eine sehr grobe Ausdrucksweise, die teilweise sogar dialektisch gefärbt ist.[3] Finden wir hier in einem Litteraturprodukte zweiten Ranges die individuelle Abstufung der Rede, so tritt sie in den höher stehenden Romanen meist nur bei Nebenfiguren auf. Im „Werther“

sind eigentlich nur die verwirrten Reden des Wahnsinnigen zu nennen[4], sonst trägt der Dialog, der mehr zum Ausdrucke des Affektes dient, nicht zur Charakteristik bei.

Hinsichtlich der Satzfügung ist es ein beliebter, von Shakespeare und Cervantes geborgter, Effekt, einen albernen Menschen vom Hundertsten ins Tausendste geraten zu lassen, Pedrillo will Don Sylvio seine Begegnung mit Laura und Donna Felicia erzählen und fängt an[5]: „Ein weiser Mann, sagt das Sprichwort, kann in einem Athemzuge mehr fragen, als ein Narr in einem ganzen Tage beantworten kann. Wenn Sie mir Zeit lassen wollen, so will ich Ihnen alles haarklein erzählen; denn, meiner Six! es ist mir, ich sehe sie noch vor mir mit ihren grossen braunen Augen“ u. s. w. Er beschreibt weiter, was er noch vor sich sieht, bis Don Sylvio voller Ungeduld eine Erzählung von Anfang an fordert. Pedrillo fängt an von dem Wein, den er getrunken hat, seinem Kampfe mit dem Schlafe u. s. w., bis er glücklich zu seinem Erwachen kommt, dem die Begegnung folgte. Dazwischen aber hat er noch ein Geschäft verrichtet, „das der Corregidor von Xelva und Seine Majestät der König selbst gerade auf die nämliche Art verrichten muss, wie der ärmste Bauernjunge. Und in der That, ich habe schon oft gedacht, wenn grosse Herren und Damen der Sache recht nachdenken wollten,“ fährt er nun fort und so gerät er fortgesetzt von der Erzählung in die Randbemerkungen und treibt dispositionslos im Kreise herum. In etwas massvollerer Weise, aber doch in verwandter Form lässt Miller einen alten Pfarrer über Mässigkeit, Klosterleben, Erziehung und Tabakrauchen durcheinander reden.[6]

Im „Agathon“ hat Wieland nur Hippias eine individuelle Sprache zu geben versucht. Er spricht[7] von seiner „unanfechtbaren Jovialität“ und lässt ihn fortwährend ironisch reden: „Gewiss ist es nicht Deine Schuld, wenn Dionysius nicht der tugendhafteste und weiseste aller Tyrannen, sein Hof nicht ein Tempel aller Musen“ etc. Bei einem Sophisten

wird uns dieser Charakterzug nicht überraschen, in einem seltsamen Irrtume befindet sich aber Miller, der ihn für eine germanische Nationaleigentümlichkeit hält. Kronhelm und Therese sprechen[8] „beyde viel in dem vertraulichen und angenehmen Ton der Ironie, der den Deutschen so gewöhnlich ist". Der Dialog im „Siegwart" ist sonst nicht schlecht. Miller hält die Sprache seiner Personen auseinander und scheidet gern nach Bildungsstufen. Der Geheimrat redet den alten Siegwart an[9]: „Unsre Kinder sind einander auch werth; Nicht wahr, lieber Herr Amtmann, mein Neffe hat eine gute Wahl getroffen?" In ganz anderer Form giebt der Bauer Franz die lange verweigerte Einwilligung zur Heirat Sixts und Regines[10]: „Nun, wenn ihr einander mit Gewalt haben wollt, so kriecht zusammen!" Miller liebt die starken Kontraste und sucht Bauernsprache[11] und Studentenjargon[12] in allen einzelnen Wendungen treu wiederzugeben. Er lässt den rohen, polternden Landjunker mit dem faden, französierenden Stutzer einen ergötzlichen Disput führen[13], an dem der durchaus normale Siegwart nur schwach teilnimmt. Der Schulmeister[14], der dürftige lateinische Brocken in seine Reden einflicht, der heuchlerische Pfarrer[15] und der bramarbasierende Amtmann[16] weisen auf bekannte Komödienfiguren zurück.

Bei Klinger haben die Teufel eine ganz andere Sprache wie die Menschen, die sie als „Söhne des Staubs" bezeichnen, und es gilt als ein schwerer Vorwurf, wenn man der Redeweise eines Höllenbewohners anhören kann, dass er unter den Menschen gewesen ist. „Faselnder Mönch" ist ein Schimpfwort im Höllendialekt, und unsägliche Verachtung der Sterblichen giebt sich schon durch die Wortwahl in den Reden Leviathans zu erkennen, wenn er berichtet[17], er habe vor Giafar „ein Langes und Breites" von der Freiheit des Willens, der Lieblingsgrille der Sklaven der Sinnlichkeit, geredet. Dagegen hat Goethe auch in den „Lehrjahren" von der Charakteristik durch die Ausdrucksweise nur zu einem

geringen Grade Gebrauch gemacht. Als Philine Felix mit der Sonne vergleicht, heisst es, sie sei in ihren Ausdrücken selten erhaben.[18] Davon erhalten wir auch Beweise. Auf Wilhelms Aufforderung, das Publikum durch würdige Gesänge zu entzücken, antwortet sie[19]: „Ja, es müsste eine recht angenehme Empfindung sein, sich am Eise zu wärmen.“ Das Verfängliche dieser Redensart liegt ebenso versteckt, wie Philines Anspielung auf eine obscöne Stelle des „Hamlet“. Ihre Sprechweise ist veredelt, liegt aber der Alltagsrede um soviel näher, als ihr Charakter verlangt. Dagegen wird uns zwar erzählt, dass Mignon ein gebrochenes, mit Französisch und Italienisch durchflochtenes Deutsch spricht[20], aber der Dichter redigiert offenbar ihre Sprache; denn sie redet zwar in seltsam zerstückter, unbeholfener Weise[21], aber wir bekommen kein fremdländisches Wort von ihr zu hören. Die alte Barbara steht noch eine Stufe tiefer als Philine. Sie fragt[22]: „Ist es denn ein so grosses Unglück, zwei Liebhaber zu besitzen?“ Sie meint, Wilhelm gehöre zu den Liebhabern, die nichts als ihr Herz haben, „und eben diese haben die meisten Prätensionen“. Als Mariane zwischen Norberg und Wilhelm schwankt, sagt sie mit unverhüllter Gemeinheit: „Liebst du den einen, so mag der andere bezahlen,“ und fügt den schönen Trost hinzu: „Ich wünsche dir zu einem Sohne Glück, er soll einen reichen Vater haben.“ Dieselbe Barbara, die hier in dieser niedrigen Weise redet, hören wir im höchsten tragischen Pathos sprechen, als sie Wilhelm Marianes Tod verkündet[23]: „Das liebe Herz schlägt nicht mehr vor Ungeduld, Sie zu sehen, nicht etwa in einer benachbarten Kammer wartet sie auf den Ausgang meiner Erzählung oder meines Märchens; die dunkle Kammer hat sie aufgenommen, wohin kein Bräutigam folgt, woraus man keinem Geliebten entgegengeht.“ Wer ist darauf gefasst, diese herrlichen Worte aus dem ungeweihten Munde zu hören? Man kann sagen, die Situation stehe Goethe höher als der Charakter, und mehr als diesen lasse er jene sprechen.

Aber die Rede kann auch nicht als Ausdruck der ungeheuren Gemütserregung gelten. Barbara hat noch Zeit, sich zu besinnen, dass Wilhelm keine wahre Erzählung von ihr zu hören glaubt. Deshalb fügt sie hinzu: „Oder meines Märchens." Hier ist doppelt stilisiert. Goethe sieht nicht allein darauf, sie dem Affekte gemäss reden zu lassen, sondern rundet auch noch den Ausdruck. Er zieht also die pathetische und würdevolle Redeweise der Bewahrung des unwürdigen Charakters vor.

Dieselbe Erregung, die hier nivellierende Kraft hat, lässt in den „Wahlverwandtschaften", wie unten noch näher zu betrachten sein wird, die Verschiedenheit der Charaktere besonders scharf hervortreten. Aber auch im ruhigen Gespräch ist die Redeweise stark abgestuft. Die klare Charlotte liebt es, die Bestimmtheit des Ausdruckes bis zum witzigen Bonmot zu steigern. Sie meint[24], es sei oft „notwendig und freundlich, lieber nichts zu schreiben, als nicht zu schreiben". Sie kann dem Hauptmann und sich selbst nur verzeihen[25]: „Wenn wir den Mut haben unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt, unsre Gesinnung zu ändern." Die feine Begriffsdistinktion ist ihre Liebhaberei, der sie mit bewundernswürdiger Kürze des Ausdrucks huldigt. So belebt Charlotte jede Unterhaltung, an der sie teilnimmt. Es weht ein erfrischender Hauch herein, wenn sie die weitläufigen Expectorationen des jungen Lehrers über Gründlichkeit beim Unterricht durch die Bemerkung unterbricht[26]: „Die gute Pädagogik ist also gerade das Umgekehrte von der guten Lebensart." Ausser Charlotte hat vor allem Mittler eine durchaus individuelle Sprache. Er ist der einzige, der gelegentlich roh im Ausdrucke wird. So sagt er vor dem Friedhofe[27]: „Gefallen muss ich mir's lassen, wenn man mich einmal, die Füsse voran hereinschleppt." Besonders gern redet er in Sprichwörtern, die in unaufhaltsamer Flut hervorbrechen.[28] Die Verbindung ist oft eine sehr lose, und vollends liegen die Einwände gegen seine gewagten Analogien auf der Hand.

Das Unmoralische einer Scheidung demonstriert er durch das hinkende Gleichnis: „Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheirathet, das wir oft gerne los sein möchten, weil es unbequemer ist als uns je ein Mann oder eine Frau werden könnte?“ So zeigt es sich auch in der Ausdrucksweise, dass die Vorgeschichte dieser Figur auf dem Gebiete des bürgerlichen Romans zu suchen ist. Eine gewisse Aehnlichkeit mit dem barocken Gedankenbau Hippels ist unverkennbar, aber was dort Stilprincip war, ist hier Mittel der Charakteristik geworden. Goethe lässt derartige Aeusserungen nur durch eine Person im Zustande der Aufregung laut werden.

In der Novelle „Wer ist der Verräther?“ erzählt der Reitknecht von den Reden, mit denen sich der Junker auf Lucidors Pferd geworfen hat[29]: „Diess Geschöpf geht immer nur gelassen einen juristischen Trab, ich will sehen, dass ich ihn zu einem raschen Lebensgalopp anrege.“ Er greift das Pferd unvernünftig an und witzelt dann[30]: „Es ist doch gar zu absurd, wenn man so absurd ist.“ Eine manierierte Lustigkeit ist dem Junker eigen, und etwas französische Frivolität giebt sich auch in der Ausdrucksweise zu erkennen. Als er Lucidor eigenhändig herausputzt, schwatzt er dabei wie ein redegewandter Bartkünstler: „Nun seht ihr doch, Freundchen, einem Menschen gleich, der einigen Anspruch auf hübsche Kinder macht, und ernsthaft genug dabei, um sich nach einer Braut umzusehen.“

Bei den Personen der Hauptgeschichte finden wir keine individuell abgestufte Sprache. Die Charaktere sind auch alle so ähnlich und sämtlich zu einer so idealen Höhe heraufgeläutert, dass es sonderbar wäre, wenn Lenardo anders spräche als Wilhelm oder Montan oder der edle Oheim. Nur Friedrich und Philine haben etwas von ihrer Redeweise aus den „Lehrjahren“ mit herübergebracht, eine Leichtigkeit des Tones, die sie vorteilhaft von den übrigen Personen sondert, aber nur ganz gelegentlich zur Geltung kommt. Friedrichs Lebensweisheit hat einen skeptischen Zug, wie die Jarnos,

aber wenn sich dieser mit einiger Würde ausdrückt, so will Friedrich nur sinnreich und deutlich sein. Er sagt[31]: „Eigentlich hängt soviel Unnützes um uns herum, aus Gewohnheit, Neigung, Zerstreuung und Willkür, ein Lumpenmantel zusammengespettelt.“ Jarno giebt seiner Ansicht über den Wert der Gewohnheit viel feierlicher Ausdruck[32]: „Ich habe viel in der Welt versucht und immer dasselbe gefunden: in der Gewohnheit ruht das einzige Behagen des Menschen; selbst das Unangenehme, woran wir uns gewöhnten, vermissen wir ungern.“ Das ist aber nicht die Sprache Jarnos allein, sondern die der edlen Figuren des Romanes überhaupt, und man würde absolut keinen Unterschied in der Ausdrucksweise bemerken, wenn Jarno mit dem Satze fortführe, den in Wahrheit der alte Sammler äussert[33]: „Eine liebevolle Aufmerksamkeit auf das was der Mensch besitzt, macht ihn reich, indem er sich einen Schatz der Erinnerung an gleichgültigen Dingen dadurch anhäuft.“ Wo aber eine Person wie die andere spricht, da leidet die Charakteristik Einbusse.

In ganz ähnlicher Weise, wie bei Mignon in den „Lehrjahren“, verzichtet Goethe bei der Klage der Tigerwärterin in der „Novelle“ ausdrücklich auf das Fremdländische in ihrer Redeweise[34]: „Eine natürliche Sprache, kurz und abgebrochen, machte sich eindringlich und rührend; vergebens würde man sie in unsern Mundarten übersetzen wollen, den ungefähren Inhalt dürfen wir nicht verhehlen.“ Dann folgt aber keine Inhaltsangabe, sondern ausgeführte direkte Rede, und der theoretische Verzicht wird nicht ganz eingehalten. Goethe hat der Wärterfamilie wenigstens im Ausdruck etwas Orientalisch-Fremdländisches gegeben. Der Mann redet den Fürsten mit „Herr und mächtiger Jäger“ an[35], und seine Sprache bewegt sich in Bildern, die an die Psalmen erinnern. Der mit uralten Bäumen gekrönte Fels schaut weit umher, die Kiesel springen mutwillig zum Bache, im Ocean ziehen die Riesen in Scharen daher, und die Tiefe wimmelt von Zwergen. Wir finden hier sogar den im Hebräischen so be-

liebten Parallelismus der Glieder[36]: „Der Herr hat das Ross zum Gesellen des Windes gemacht und zum Gefährten des Sturms, dass es den Mann dahin trage wohin er will, und die Frau wohin sie begehrt.“ Auch hier hat Goethe den Dialog als Mittel der Charakteristik benutzt, aber nicht nach Personen, sondern nur nach Nationen geschieden.

III. Deskriptive Charakteristik im Dialog.

Häufig, zumal in den Icherzählungen, wird uns Aufklärung über den Charakter einer Person aus ihrem eigenen Munde zu teil. Wielands Danae, Goethes Aurelie und Therese analysieren uns sorgfältig ihren Charakter. Wichtiger sind die Aeusserungen der einen Person über die andere. Das schöne Bild, das sich Agathon nach Danaes eigenen Angaben von ihr gemacht hat, wird durch die Enthüllungen des weisen Hippias unbarmherzig zerstört.[1] Dagegen lässt sich Wilhelm durch Werners Aufklärungen nicht irre machen[2] und vermag selbst nach Entdeckung von Marianes Untreue dem Polterer nicht zu glauben[3], dass Frechheit und Undank die Hauptzüge ihres Charakters sind. Philine wird in ganz verschiedener Weise durch Laertes[4] und Aurelie[5] geschildert. Er ist ihr Liebhaber, ihr ist sie verhasst. Aurelie fällt auch die Aufgabe zu, uns über den scheinbaren Widerspruch in Wilhelms Charakter aufzuklären.[6] Shakespeares Menschen vermag er gut zu beurteilen, seine eigene Umgebung aber gar nicht. Ueber den Dichter redet er, als käme er aus dem Rate der Götter, aber wenn er mit Sterblichen umgeht, sieht Aurelie in ihm: „Gleichsam das erste, gross geborne Kind der Schöpfung, das mit sonderlicher Verwunderung und erbaulicher Gutmütigkeit Löwen und Affen, Schafe und Elefanten anstaunt, und sie treuherzig als seinesgleichen anspricht, weil sie eben auch da sind und sich bewegen.“ Den leisen Spott, der in diesen Worten liegt, vergütet sie ihm sogleich: „Sind sie zum Künstler bestimmt, so können sie diese Dunkelheit und Un-

schuld nicht lange genug bewahren; sie ist die schöne Hülle über der jungen Knospe.“ Später aber wird Aurelie aufgebracht über die Aufmerksamkeiten, die Wilhelm Philine bezeigt[7] und vergleicht ihn mit den Paradiesvögeln, die nicht auf die Erde hinabgelangen können, sondern ohne Füsse in der Luft schweben und sich vom Aether nähren. Dann führt uns die Charakteristik, die Werner von Wilhelm entwirft, das Resultat seiner Entwicklung deutlich vor Augen und ist, wie Schiller treffend bemerkt[8], „von ungemein guter Wirkung für das Ganze“.

Die feinere Charakteristik legt Goethe gern einer Frau in den Mund. Nur in sehr oberflächlicher Weise spricht sich der Baron über Jarno aus[9], selbst Lydie weiss doch wenigstens den Hauptpunkt besser zu treffen, wenn sie sagt, dass er kein Gemüt hat.[10] Am schönsten werden wir über Lothario unterrichtet. Zuerst hört Wilhelm Aurelies Schilderung.[11] Sie hebt besonders hervor, dass ihr Lothario die deutsche Nation wieder schätzenswert gemacht hat. Er war der erste, der ihre schauspielerischen Leistungen verständig beurteilte, und er machte sie auf die schönste Eigenschaft des deutschen Volkes aufmerksam, die sie zuvor nie beachtet hatte: Auf die Tapferkeit. Aurelie ruft aus: „Es war das erstemal in meinem Leben, dass ich eines herzlichen, geistreichen Umgangs genoss.“ Ganz ähnlich spricht sich Wilhelm gegen Therese über Lothario aus[12]: „In dieser Gesellschaft hab' ich, so darf ich wohl sagen, zum erstenmal ein Gespräch geführt; zum erstenmal kam mir der eigenste Sinn meiner Worte aus dem Munde eines andern reichhaltiger, voller und in einem grösseren Umfange wieder entgegen.“ Hebt Wilhelm besonders Lotharios Fähigkeit im Erörtern hervor, so betont Therese sein Erzählertalent[13]: „Die Welt lag ihm so klar, so offen da, wie mir die Gegend in der ich gewirtschaftet hatte.“ . . . . . . „Er erzählte nicht, er führte uns an die Orte selbst; ich habe nicht leicht ein so reines Vergnügen empfunden.“ Besonders hat Lotharios Rede über die hohe

Bedeutung des weiblichen Geschlechtes im Hause Thereses Herz gewonnen; denn er beschrieb sie darin, ohne sie zu kennen. Natalie sagt[14], ihr Dasein sei mit dem ihres Bruders innig verbunden und verwurzelt, und allein durch ihn habe sie empfunden: „Dass das Herz gerührt und erhoben, dass auf der Welt Freude, Liebe und ein Gefühl sein kann, das über alles Bedürfniss hinaus befriedigt.“ Hierzu fügt Jarno noch eine kontrastierende Charakteristik Lotharios und des Medikus[15], in der er betont, dass Lothario „nur ins Ganze und auch in die Ferne wirkt“. Hierzu tritt nun fortwährend ergänzend die Handlung. Seine grossen Anschauungen bewährt Lothario in dem Gespräche mit Jarno über die auf den Gütern notwendigen Reformen[16], sein Erzählertalent durch die Schilderung des Erlebnisses mit der Pachterstochter[17], seine Tapferkeit im Duell mit dem Obristen[18], seine Schätzung der häuslichen Tugenden durch seine Heirat mit Therese.[19] So tritt der Dialog als Mittel der Charakteristik gerade bei den Figuren besonders hervor, über deren Aussenseite wir am wenigsten hören; die theoretische und die praktische Charakteristik beleuchten sich fortwährend gegenseitig; und wir erhalten ein lückenloses Bild einer Persönlichkeit, wie es mit der naiven Technik der Charaktergemälde nun und nimmermehr gewonnen werden konnte.

Das gleiche Verfahren hält Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ fest. Eduard[20] sagt uns vor dem Auftreten des Hauptmanns, dass sein Streben dahin geht, für andere thätig zu sein, ohne die eigene Persönlichkeit aufzuopfern. Charlotte erzählt[21], dass Luciane durch ihre Freiheit im Betragen, Anmut im Tanze, schickliche Bequemlichkeit des Gesprächs und ein angeborenes herrschendes Wesen sich schon in der Pension zur Königin eines kleinen Kreises macht, während Ottilies Verschlossenheit und Stille jeden an der Würdigung ihrer inneren Vorzüge hindert. Der Hauptmann führt sofort eine Reihe praktischer Neuerungen ein, Luciane bringt durch ihre Ankunft das ganze Haus in Unordnung und

reisst alle mit sich von einer Festlichkeit zur andern, und Ottilie öffnet sich langsam wie eine spät gereifte Knospe. In den „Wanderjahren“ erzählt Hersilie[22] von Lenardos wunderlicher Eigenheit, seinen Aufenthalt nur verblümt durch Uebersendung anmutiger Geschenke anzudeuten und nennt ihn schliesslich ohne Umstände einen „verrückten Reisenden“. Viel liebevoller erfasst Makarie seinen Charakter[23]: „Er besass im Stillen und Geheimen einen wunderbar feinen praktischen Tact des Guten und Bösen, des Löblichen und Unlöblichen, dass ich ihn weder gegen Aeltere noch Jüngere, weder gegen Obere noch Untere jemals habe fehlen sehen.“ Wenn Makarie bemerkt, Lenardos Gewissenhaftigkeit sei oft geradezu grillenhaft, und er erfinde sich Pflichten, so wird die deskriptive Charakteristik bald genug praktisch durch sein Benehmen gegen das nussbraune Mädchen illustriert.[23] Makaries Eigenschaften werden uns wiederholt geschildert, am ausführlichsten von Angela.[24] Hier hat Wilhelm schon zuvor durch seinen Traum auf der Sternwarte, der ihm Makarie als Priesterin des gestirnten Himmels zeigt[25], die Gewähr für die Wahrheit der Beschreibung erhalten. In der Novelle „Wer ist der Verräther?“ charakterisiert der gesprächige Junker den wunderlichen Antoni und die ruschliche Julie, die sich schon vorher in einer Weise gezeigt haben, die vollkommen dieser Schilderung entspricht.

§ 15.

Theoretisierende Dialoge.

Man hat es oft dem Epos nachgerühmt, dass es die ganze Welt wiederzuspiegeln vermag, von der Drama und lyrisches Gedicht nur einen Ausschnitt bieten, und man hat hierbei immer vornehmlich Homer im Auge gehabt, der auch der erste Geograph und Kulturhistoriker der Griechen ist und das Material zur Beurteilung des gesamten geistigen Lebens

seiner Zeit bietet. Neben dieser echten Totalität giebt es aber auch eine falsche. Wenn der einfache Organismus einer erzählenden Dichtung sich nicht mehr zum Bilde des allzu kompliziert gewordenen Lebens erweitern lässt, dann betrachtet man das Werk als ein Gefäss, das alles und jedes aufnehmen kann und überfüllt es mit unorganischen Zuthaten, die durch ihre Masse den Anschein der Vollständigkeit erwecken.

An dieser falschen Totalität leidet der Roman vom 16. bis zum 19., vornehmlich aber im 18. Jahrhundert. Teils in Anmerkungen, teils in der Erzählung selbst werden wir fortwährend über die heterogensten Gegenstände belehrt, für die der Dichter mit seltsamer Naivetät unser Interesse in Anspruch nimmt.[1] Besonders dienen diesem Zwecke die überall in Masse eingestreuten theoretisierenden Dialoge. Mit Dank ist es zu begrüssen, wenn sie wenigstens eine Beziehung zur Tendenz des Kunstwerks haben, wie die politisierenden Gespräche in Hallers Staatsromanen[2] oder die über „Schicksal, Verhängniss, Vorsehung und Leitung höherer unsichtbarer Wesen“ in Klingers grossem Romancyclus.[3] Eine Art von Einheit kommt bei Hermes und Nicolai dadurch zu stande, dass der Verfasser vornehmlich über das reden lässt, was in seinen Berufskreis hineingehört. Aber Blankenburg[4] tadelt doch den Verfasser von „Sophiens Reise“ mit Recht, weil „das Ganze seines Werks mit so sehr vielen, ausser wesentlichen Reflektionen und Bemerkungen durchflochten“ ist, und fügt hinzu: „Diese Reflektionen sind es, um es im Vorbeygehn zu sagen, die wir für das in einem Werke dieser Gattung halten, was Horaz ornamenta ambitiosa nennt.“ Ebenso erklärt sich Blankenburg[5] gegen die „Betrachtungsreichen Personen in den gewöhnlichen Romanen. Im geselligen Leben sind diese Geschöpfe unausstehlich, die bey jedem Anlass, den eine Person geben kann, bey dem geringsten Vorfall, ihre Weisheit auskramen, um uns zu zeigen, dass sie von einer bessern und höhern Gattung, wie wir, und

fähig sind, uns Unterricht zu geben. Dass sie im Roman eben diese Wirkung hervorbringen, ist sehr natürlich."

Solche Personen waren aber auch bei Wieland recht häufig. Ihre gelehrten Unterredungen sind oft kaum noch Dialoge zu nennen. Wenn Hippias ein ganzes Buch lang vor Agathon sein System entwickelt, ohne von ihm unterbrochen zu werden, so ist das mehr ein akademischer Vortrag als eine Disputation. Das Muster, dem Wieland hier folgt, ist offenbar Cicero, dessen „Tusculanae disputationes" auch besser „orationes" heissen möchten. Aehnlich redet Hippias[6] allein über die rechte Art vorzulesen, Danae[7] über das, was ein Mädchen von seinem Liebhaber zu verlangen pflegt, Aspasia[8] über den Egoismus der Männer und die Berechtigung der Emanzipation und Agathon[9] über den Beitrag, „welchen die schönen Künste zur Bildung des sittlichen Menschen thun können". Dagegen nähert sich Wieland fast der Stichomythie, als Agathon und Hippias den teleologischen Beweis für das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit der Seele entwickeln.[10] Als sie darüber reden, ob man seinen Begierden folgen solle oder nicht[11], erweitert sich allmählich der Dialog und schwillt zum alternierend-explizierenden[12] an, der in ihrer Unterredung im Gefängnisse zu Syrakus allein herrscht.[13] Hier reden der Sophist und Agathon abwechselnd in breiten Auseinandersetzungen über den Konflikt zwischen Lebensklugheit und Pflichtbewusstsein, wie später Agathon und Archytas über die Orphische Philosophie. Dagegen hält Aristipp mit dem Helden ein Schulgespräch über die Hofklugheit.[14] Der Philosoph belehrt, Agathon fallen die naiven Einwände zu.

Haller liebt es, jede Person zum Vertreter einer bestimmten Anschauung zu machen und erschöpfend über dieselbe reden zu lassen. Das vierte Buch seines „Fabius und Cato" zerfällt in acht derartige Auseinandersetzungen. Zuerst redet Karneades — unter dieser Maske tritt Rousseau auf — über das Volk als einzige gesetzgebende Macht. Hierauf sucht

Cato die historische und philosophische Berechtigung der Aristokratie zu erweisen und beleuchtet die Schäden der Demokratie, denen Scipio sofort die Laster des Despoten gegenüberstellt. Als Cato ausführt, dass je nach Zeit und Land eine andere Regierungsform erforderlich ist, sucht Scipio eine Art von Ausgleich zwischen Volk und Edlen als das Ideal hinzustellen. Schliesslich endet Cato das politische Gespräch mit dem Entwurf eines Idealstaates, an dessen Spitze ein sich immer durch Kooptation ergänzender Rat steht. Hierauf folgt eine moralphilosophische Unterredung, die stark an den „Agathon" erinnert. Cato hört von seinem Sohne, Karneades habe die Existenz der Götter und die Gültigkeit der Grundgesetze der Moral angezweifelt, erklärt das für staatsgefährlich und trägt seinem Sohne den kosmologischen Gottesbeweis vor. Diese Debatten füllen den vierten Teil des Romans. Trefflich charakterisiert den alternierend-explizierenden Dialog das Xenion:

„Einer, das höret man wohl, spricht nach dem andern, doch keiner
Mit dem andern; wer nennt zwei Monologen Gespräch?"

Goethe hat im „Werther" den theoretisierenden Gesprächen nur wenig Raum gegönnt, weil der Charakter des Helden dem entgegenstand. Werther hasst das wissenschaftliche Wesen und die gewöhnliche Terminologie; er knirscht mit den Zähnen, wenn er seinen Hörer mit warmer Imagination an Natur und Kunst herumführt[15]: „Und er es auf einmal recht gut zu machen denkt, wenn er mit einem gestempelten Kunstworte drein stolpert." Als Werther und Lotte nach dem Gewitter der Frühlingsode gedenken, legt sie ihre Hand auf die seinige und sagt[16]: „Klopstock!" Aber es fällt kein Wort der Kritik, diese ist ausgeschlossen, gefühlsmässige Bewunderung ist alles. Auch Lottes Aeusserungen über den realistischen Roman, dem sie den Vorzug giebt, tragen absolut keinen gelehrten Charakter[17]: „Der Autor ist mir der liebste, in dem ich meine Welt wieder finde, bei dem es zugeht wie

um mich, und dessen Geschichte mir doch so interessant und herzlich wird, wie mein eigen häuslich Leben." So bleiben nur zwei theoretisierende Gespräche übrig, in denen Werther das Wort führt. Gegen seine Verurteilung der üblen Laune hat der junge Herr Schmidt nur schwache Einwendungen zu machen[18] und im Gespräche über den Selbstmord[19], dessen Wichtigkeit im Aufbau oben erörtert wurde, fallen Albert nur die philiströsen Bedenken und unbedeutenden Gemeinsprüche zu; durch die er freilich Werther, dem nichts so verhasst ist, wie konventionelles Gerede, fast aus aller Fassung bringt. Hier liegen Schulgespräche vor, für die Goethe überhaupt eine besondere Vorliebe gehabt hat. Wir finden ein solches auch in der „Reise der Söhne Megaprazons". Der fremde Schiffer[20] redet über das „Zeitfieber", das den Menschen dazu treibt, alles, selbst seine Neigungen und Leidenschaften, einer Meinung aufzuopfern, die dann zur grössten Leidenschaft wird.

Wie im „Werther", so finden wir auch im „Siegwart" nur wenige theoretisierende Gespräche. Miller lässt zwar oft über Vorzüge und Nachteile des Klosterlebens reden[21], aber diese Frage ist für den Helden von ebenso schwerer Bedeutung, wie die Erörterung des Problems der Mesalliance[22] für Kronhelm und Therese. Da lassen wir es uns gefallen, wenn das Gespräch sich einmal um Violinkomponisten[23] oder Universitätsprofessoren[24] dreht, oder wenn weiter abliegende Themata, wie die Berechtigung des Duells[25] und die Freuden und Leiden des Kriegslebens[26], besprochen werden. Die grösste Wirrnis tritt erst dann ein, wenn die Gesprächsgegenstände fortwährend wechseln, und nichts von der Behandlung im Dialog ausgeschlossen ist. Auf diesem Standpunkte finden wir Heinse, zum Teil auch Hippel, der sein Behagen daran hat, ein Gewirr von spintisierter Scheinphilosophie humoristisch durcheinander zu kräuseln. Er hat schon jene Figuren, wie sie später Jean Paul so gern gezeichnet hat. Im kleinen Kreise der täglichen Bedürfnisse

befangen, zerbrechen sie sich nebenher über Dinge den Kopf, die sonst jedermann gleichgültig sind, wie etwa, ob Gott jede Milbe bei ihrem Namen kennt, oder warum Luther bei der Erklärung der vierten Bitte das Holz vergessen hat. In solch barocker Manier kommt bei Hippel vielerlei zur Sprache, Kirchenlieder, der Wert der Erfahrung, Jugend und Alter, die beste Welt u. s. w. Diese Disputationen erfolgen namentlich bei Tische. Darüber macht sich Knigge in der „Reise nach Braunschweig" lustig. Er behauptet, er habe das Recht, Tischgespräche halten zu lassen[27]: „Ist doch das die einzige schickliche Gelegenheit, die wir in diesem Buche finden können, unsere philosophischen und andern wissenschaftlichen Kenntnisse, die, ohne uns zu rühmen, nicht zu verachten sind, auszukramen." Dann folgen etliche Unterhaltungen, in denen jeder über das redet, was ihm nahe liegt.[28] Der Licentiat Bocksleder über die Dissertation seines Sohnes, der Dichter Klingelzieher über die Oper, der Landchirurgus über rote Chinarinde u. s. w. Während der ziellosen Diskurse fährt der Luftschiffer auf, den die Gesellschaft sehen wollte. Die Satire Knigges ist nicht sonderlich tief, trifft aber die Sache; denn was uns hier im Scherze geboten wird, erwartet bei andern unsere ernste Teilnahme.

Nach dem Muster der Gespräche zwischen Agathon und Hippias sind offenbar die zwischen Klingers Ahmet, dem verkleideten Teufel, und Giafar gehalten. Hier wird über die moralische Harmonie des Weltlaufes theoretisiert[29], zunächst vor Giafars Eintritt in das öffentliche Leben, dann nach seinem Sturze im Kerker zu Bagdad, wie dort im Kerker zu Syrakus. Aber, gewiss natürlicher als bei Wieland, bewegt sich der Dialog anfangs im breiten Wellenschlage der alternierend-explizierenden Form, um sich am Schlusse annähernd stichomythisch zu kristallisieren. Ebenso ist der Dialog gebaut, den Faust und der Teufel über die menschliche Willensfreiheit halten, als sie der Fürst in den Kerker hat werfen lassen.[30] Dagegen hält in dem endgültigen Gespräche vor

Fausts Tode erst der Teufel eine lange Rede über die Grenzen der menschlichen Kraft, worauf Faust seinen Zweifeln nochmals vollen Ausdruck verleiht und wilde Anklagen zum Himmel emporschleudert.[31]

Die meisten theoretisierenden Gespräche der „Lehrjahre" fallen den ersten fünf Büchern zu. In den beiden letzten lassen die Ich-Erzählungen und eingeschobenen Briefe nicht mehr viel Raum. Damit ist auch ein Wechsel der Themata verbunden. In den ersten Büchern wird über Bildung und Bildungsmittel, Kunst und Kunstgenuss, Mimik und Souffleurtechnik, sowie über den König des Dramas, Shakespeare, gesprochen. Das ist späterhin selten mehr der Fall, und dafür tauchen andere Fragen auf, wie die Besteuerung des Grundbesitzes[32], das Problem der Mesalliance[33], der Wert der Ceremonien.[34] Der Gedankengehalt des Romans steckt zum grossen Teile in diesen Dialogen. Körner ruft im Hinblick auf sie aus[35]: „Wie viel Gehalt in einzelnen Bemerkungen, die nur als Nebensache eingestreut sind." Als ihm das Ganze vorliegt, betont er, dass die „köstliche Nahrung des Geistes", die sich darin findet, keine äusserliche Zugabe ist[36]: „Jedes musste als ein notwendiger Teil in das Ganze verwebt werden." Garve bezieht sich direkt auf die Gespräche, wenn er über den Roman äussert[37]: „In allen seinen" (Goethes) „Werken sind gewisse tief ins menschliche Herz und Leben eindringende Reflexionen, die sie mir schätzbar machen. Dergleichen sind auch hin und wieder in Meisters Lehrjahren eingestreut, z. B. in dem Gespräche des Unbekannten, der auf dem Schiffe die extemporisierte Komödie mitgespielt hatte."

Auch in den „Lehrjahren" weist manches auf den „Agathon" zurück. In roherer Form sind hier schon die Monologe Wilhelms, in denen er über die Vorteile hoher Abstammung für die Bildung, den schönen Eindruck des Putzes und die schauspielerische Begabung theoretisiert, vorgebildet; denn auch Agathon hält einen langen Reflexionsmonolog über die

Unfähigkeit des Weltmannes, sich an die Stelle eines anderen zu versetzen.[38] Für die Gedankenreihe, die Wilhelm aufsteigt, als er die Gräfin im schönsten Schmuck erblickt, scheint die Belehrung vorbildlich gewesen zu sein, die Hippias Agathon über den Wert der Kultur erteilt.[39] Der Sophist spottet über „poetische Köpfe“, die sich „ein reizendes Hirtenleben geträumt haben“, das nie existiert hat und hinter der städtischen Kultur zurückstehen müsste, wenn es existierte. Wilhelm beginnt: „Wie thöricht lehnen sich doch viele Dichter und sogenannte gefühlvolle Menschen gegen Putz und Pracht auf, und verlangen, nur in einfachen, der Natur angemessenen Kleidern die Frauen alles Standes zu sehen.“ Er führt weiter aus, dass an einer geputzten Hässlichen nicht der Putz Missfallen erregt, und versteigt sich zu dem Verlangen, alle Kenner der Welt zu versammeln und zu fragen, „ob sie wünschten, etwas von diesen Falten, von diesen Bändern und Spitzen, von diesen Puffen, Locken und leuchtenden Steinen wegzunehmen?“ Aehnlich gipfelt die Darlegung des Hippias in dem Satze: „Wenn eine mit Bändern und Blumen geschmückte Phyllis reizender ist als eine schmutzige Wilde, muss nicht eine von unsern Schönen, deren natürliche Reizungen durch einen wohl ausgesonnenen und schimmernden Putz erhoben werden, um ebenso viel besser gefallen als jene Schäferin?“ Die Uebereinstimmung geht bis ins Detail, sonst würde ich kein Gewicht auf sie legen; denn das Thema wird sogar bei Haller behandelt. Cato spricht sich, seinem Charakter getreu, mit entgegengesetzter Tendenz in seiner Rede gegen den Luxus darüber aus.[40] Der Unterschied zwischen dem „Agathon“ und den „Lehrjahren“ beruht darin, dass die Darlegungen des Hippias in seiner „Theorie der angenehmen Empfindungen“ wurzeln, während Wilhelms Reflexionen unmittelbar der Situation entspringen.

Sonst hat Wieland aber keine ästhetischen, sondern nur immer wieder moralische Betrachtungen. Es will wenig besagen, wenn einmal Hippias, Agathon, Phädrias und Danae

über Mimik reden und eine Tänzerin der Tadel trifft[41]: „Du hättest den Charakter annehmen sollen, den ihr die Dichter geben und hast Dich begnügt, Dich selbst in ihre Umstände zu setzen." Auch Jarno spricht Wilhelm die mimische Begabung mit den Worten ab[42]: „Bei mir ist es doch so rein entschieden, dass, wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen." Die Erörterung dieser Frage ist, wenn überhaupt einmal von Schauspielkunst gesprochen werden soll, rein selbstverständlich, wie kürzlich von Oberländer gezeigt worden ist[43]: Goethe ist hier sicherlich nicht von Wieland abhängig.

Wir haben schon bei Betrachtung der Physiognomik und Mimik gesehen, dass die rapide Entwicklung des deutschen Theaters seit Gottsched im Roman ihre starken Spuren hinterliess, und es ist längst erkannt worden, dass Serlo und Aurelie Porträts von Schröder und Charlotte Ackermann sind. Aber in den „Lehrjahren", die wie Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser" das Problem der eingebildeten Befähigung zum Schauspieler behandeln, spielt auch die Theorie der Schauspielkunst eine grosse Rolle.

Von den Gesprächen, die bei der Lektüre des Ritterstücks fallen, erzählt uns Goethe nichts.[44] Das Ganze artet schliesslich in eine burleske Prügelscene aus, wie sie seit Scarron, von dem Goethe aber auch hier nicht abhängig ist, im Komödiantenroman beliebt waren. In Knigges „Reise nach Braunschweig" wird auch ein Ritterstück, Törrings „Agnes Bernauerin", von reisenden Schauspielern durchgeprobt.[45] Die Prügelei beginnt der Förster, der in seinem Leben kein Schauspiel gesehen hat und daher glaubt, Agnes sei das Objekt eines Ueberfalls.

Wilhelm, der sich für die Bühne erklärt, ohne eine rechte Ahnung von den Verhältnissen zu haben, die auf ihr herrschen, muss deshalb manche Belehrung empfangen. Daher

tritt häufig das Schulgespräch auf, wo der minder Erfahrene zu fast gänzlichem Schweigen verurteilt ist. In dieser Lage findet sich Wilhelm, als ihm Melina das unerfreuliche Bild vom Theaterleben entwirft[46], als der Landgeistliche ihn über den Wert der bewussten Erziehung für den Schauspieler und Menschen unterrichtet[47], als Serlo über die Notwendigkeit des Streichens redet[48], für geschlossenen Aufbau im Drama eintritt[49] und über die Gleichgültigkeit der Schauspieler gegen die Intentionen der Autoren klagt[50], ebenso bei den Ratschlägen der Theaterfreunde[51], sich die nötige Dressur für Militärrollen anzuschaffen und sich in der Probe wie bei der Aufführung zu benehmen. Die Klagen, die hier laut werden, hören wir auch in anderen Romanen. Knigge lässt einen Offizier über die Art reden, wie Publikum und Schauspieler bemüht sind, sich gegenseitig den Geschmack zu verderben[52]. Er belehrt die übrigen, die kaum einige schüchterne Einwendungen machen, dass der deutsche Zuschauer nur Gefühl für unerwartete Züge, lustige Einfälle und einzelne rührende Situationen hat: „Um die Haltung des Ganzen bekümmert er sich wenig; und wäre diese in einem Stücke meisterhaft, und es fehlte dagegen an Verwirrung, an Buntscheckigkeit, oder das Stück wäre nicht neu mehr, so würde ich doch keinem Directeur, dem seine Casse am Herzen läge, raten, dergleichen Stücke oft zu geben.“ Mit einem bedauernden Rückblick in die schönen Zeiten Lessings „und der grossen hamburgischen Entreprise“ versichert er dann, nur in Hamburg sei noch ein kleiner Kennerkreis um den „als Freund und Gesellschafter gleich verehrungswürdigen Schröder“ versammelt. In ähnlicher Weise rechtfertigt Serlo das Streichen[53], obwohl er „das Abscheuliche dieser Manier“ zugesteht. Er behauptet, die Dichter hätten kein Verständnis für die Forderungen der Bühne, und das Publikum sei so ungebildet, dass „wir mit zerstückelten Werken ebensoviel ausrichten als mit ganzen.“ Dann sagt er mit einer Hochschätzung der Griechen, die weniger seinem Charakter als Goethes Ueberzeugung ent-

spricht: „Wenig Deutsche und vielleicht nur wenig Menschen aller neuern Nationen haben Gefühl für ein ästhetisches Ganze; sie loben und tadeln nur stellenweise; sie entzücken sich nur stellenweise.“

Wie von Serlo über das Theater, wird Wilhelm von Natalie über die Wirkungen der Musik belehrt. Sie setzt ihm, getreu den Erinnerungen an die Unterweisungen des Oheims, auseinander, dass die wahre Musik allein fürs Ohr ist, und jeder begleitende Gesichtseindruck stört.[54] Jarno klärt Wilhelm über den Wert der mystischen Formen der geheimnisvollen Gesellschaft auf. Auch muss sich Wilhelm von dem Geistlichen über die Methode[55], Wahnsinnige durch regelmässige Beschäftigung zu heilen, unterrichten lassen. Werner, der „in seinem Leben nie an den Staat gedacht hat,“ hört mit Erstaunen die Begründung von Lotharios Ansicht[56], dass kein Besitz ganz rechtmässig, ganz rein sei, der dem Staate nicht seinen schuldigen Teil abträgt, weil nur die Gleichheit mit allen übrigen Besitzungen dem Edelmanne die Sicherheit des Besitzes verbürgt.

Auf anderen Gebieten aber, wo es nicht so sehr auf reiche Erfahrung, als auf Nachdenken und Ueberzeugung ankommt, kann Wilhelm mitreden. So in dem schon öfter erwähnten Gespräche mit Werner über Dichter und Kaufleute[57], und in der Auseinandersetzung mit dem Unbekannten über Schicksal und freie Willensbethätigung.[58] Hier hat jeder seine Meinung und jeder seine Gründe; daher tritt der alternierend-explizierende Dialog ein. Er herrscht auch vor, wenn drei so reife Köpfe, wie der Marchese, der Abbé und Jarno ihre Meinungen austauschen.[59] Sie reden über moderne Künstler, die immer reizen, um niemals zu befriedigen, und das Publikum, das, wie der Abbé ausführt, alles zuletzt auf den sogenannten Effekt reduziert. Dagegen will es Jarno mit den armen Teufeln von Menschen nicht so genau nehmen, obwohl er viele kennt, die das Beste und Grösste, was ihnen von aussen gebracht werden kann, in ihrer Vorstellungsart

erst möglichst verkleinern müssen, um es mit ihrem kümmerlichen Wesen nur einigermassen verbinden zu können.

Aber diejenige Form, die Goethe seinen theoretisierenden Gesprächen am liebsten giebt, ist doch das Schulgespräch. Wilhelm befindet sich häufig in geistig inferiorer Gesellschaft, die nicht den Versuch machen kann, ihm das Wort streitig zu machen. Dabei ist es jedoch seine Lieblingsneigung[60], „ein allgemeines theoretisches Gespräch anzuknüpfen.“ Ihr huldigt er, wenn er Laertes und Philine klagt, wie schwer es sei, die Menschen für gute, edle, der Menschheit würdige Gefühle zu begeistern[61], oder ihnen die Vorteile schildert, welche die Schauspielkunst dem Staate bringen würde, wenn man die Handlungen, Gewerbe und Unternehmungen der Menschen von ihrer guten, lobenswürdigen Seite auf die Bühne brächte. Als der Umgang des Barons mit den Schauspielern zu dem Hohngedichte, der Ehrung und der Abstrafung des Pedanten Anlass gegeben hat, setzt Wilhelm mit grosser Entschiedenheit den Schauspielern auseinander[62], es sei unrecht, die deutschen Edelleute von der Beschäftigung mit der Kunst abzuschrecken: „Stand und Vermögen stehen in keinem Widerspruch mit Genie und Geschmack, das haben uns fremde Nationen gelehrt, welche unter ihren besten Köpfen eine grosse Anzahl Edelleute zählen.“ Aber Wilhelms ideale Gesichtspunkte sind für seine unwürdige Umgebung nicht massgebend. Als die Schauspieler kaum das Schloss verlassen haben, veranstalten sie zu ihrer Unterhaltung ein extemporiertes Spiel[63]: „In welchem sie ihre bisherigen Gönner und Wohlthäter nachahmten und durchzogen.“ Wilhelm verweist ihnen den Neid gegen die Adeligen, die vielmehr zu bedauern seien, weil ihnen das edelste Gefühl, die Freundschaft, fehlt, obwohl sie jeden durch äussere Vorteile an sich fesseln können: „Wer sich leicht loskaufen kann, wird so leicht versucht, sich auch der Erkenntlichkeit zu überheben. Ja, in diesem Sinne glaube ich, behaupten zu können, dass ein Grosser wohl Freunde haben, aber nicht Freund sein

könne." Weit entfernt, Wilhelms Gedanken ganz zu fassen, erklären die Schauspieler, sie verlangten keine Freundschaft, sondern nur Kunstverstand und rechte Würdigung ihrer Verdienste.

Vor allem führt Wilhelm das Wort, wenn von Shakespeare die Rede ist. Kaum hat ihn nach seiner begeisterten Lobrede auf Racine[64] der erstaunte Jarno in die „Zauberlaterne dieser unbekannten Welt" blicken lassen, so tritt ihm schon der junge Freund als der Belehrende gegenüber. Dabei veranschaulicht Wilhelm seine Meinung durch ein Gleichnis, das im „Versuch über den Roman" wiederholt vorkommt. Als Blankenburg die Empfindungen der Personen bespricht, sagt er vom Dichter[65]: „Er kann uns die Räder zeigen und das Werk zerlegen, um uns zu lehren, warum der Zeiger dies vielmehr, als jenes gewiesen hat." Ein andermal bemerkt er tadelnd[66]: „Der Zeiger weisst ganz richtig; von dem Uhrwerk aber sehen wir freilich nicht viel." Ganz ähnlich charakterisiert Wilhelm Shakespeares Menschen durch das herrliche Bild von den Kristalluhren[67]: „Sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt." Nach diesem überwältigenden Eindrucke versenkt sich Wilhelm in den „Hamlet," dessen Analyse das vierte und fünfte Buch beherrscht.

Auch sonst werden Dramen in Romanen besprochen. Scipio Nasica berührt bei Haller im „Fabius und Cato" kurz den „Amphitruo", die „Andria" und die „Hecyra", als er über die durch das Theater bewirkte Verderbnis der Sitten spricht. Auch Miller geht bei der Aufführung der Schuldramen, die Siegwart miterlebt, absolut nicht auf ihren ästhetischen Wert ein.[68] Klinger lässt am päpstlichen Hofe zwar eine Aufführung der „Mandragola" Macchiavellis stattfinden, schiebt aber keine Besprechung durch die Personen ein, sondern kommentiert sie selbst[69], aber nur auf die Tendenzen des Dichters hin, der „ein auffallendes Gemälde von den schlechten Sitten

der Klerisei“ geben wollte. Moral und nichts als Moral! Den Gelegenheiten zu litterarischer Kritik weicht Klinger aus. Don Raphael besucht nach seiner Ankunft in Madrid ein Schauspielhaus und ist verwundert, hier nichts von der Würde der griechischen Tragödie zu finden[70]: „Heilige Dinge waren mit Frevel untermischt, Unsittlichkeit, Schwelgerei mit steifem Ernst, edle Gesinnungen mit Plattheiten, und ein Narr und ein Priester waren die Haupthelden des Stücks.“ Da der Roman zur Zeit Philipps III. spielt, muss man diese Kritik wohl auf ein Stück Calderons oder Lopes beziehen. Soviel ist sicher, dass Klinger Raphaels Theaterbesuch nur benutzt, um seinen antichristlichen oder wenigstens antikatholischen Meinungen Ausdruck zu verleihen; eine ästhetische Betrachtung liegt ihm durchaus fern.

Seltsamerweise finden wir in einem litterarisch so wenig wertvollen Werke, wie Knigges „Reise nach Braunschweig“, ebenfalls die ausführliche Zergliederung eines Dramas[71], freilich mit ganz entgegengesetzter Tendenz wie in den „Lehrjahren.“ Der Offizier erzählt dem Dichter Klingelzieher, er habe erlebt, dass in „einer nicht unbeträchtlichen“ Stadt „Goethes Geschwister, das herzige Stück, so voll Grösse und Einfalt — langweilig gefunden wurde,“ während „das elende Stück: die Engländer in America, zweimal begehrt“ wurde. Er kommt dann auf Kotzebues „Indianer in England“ zu reden und weist eingehend nach, dass dieses Machwerk, von dem „ein Recensent und Dramaturg dem andern das Lob nachgeleiert hat,“ keine Einheit der Handlung besitzt und mit Flickrollen überfüllt ist, dass „Gurli's liebenswürdige Naivetät“ nur in der Phantasie der Kunstrichter existiert, dass die einzige gute Scene des Stückes nicht von Kotzebue, sondern von Molière ist, und dass der Dichter keine Ahnung von den englischen Sitten hat. Da die „Reise nach Braunschweig“ erst 1792 erschienen ist, kann sie nicht den Anstoss zur Einverleibung der Hamletkritik in die „Lehrjahre“ gegeben haben, wohl aber mag sie Goethe in dieser Absicht bestärkt haben;

denn es lässt sich denken, dass er das Büchelchen des Geschwindschreibers in die Hand genommen hat; die Abschnitte über Mimik mussten ihn interessieren, wie auch der Umstand, dass Knigge ihn gegen Kotzebue ausspielte.

In langsamer Steigerung geht Wilhelm das Verständnis für den „Hamlet“ auf. Zunächst beginnt er zu memorieren, dabei erwacht das Bedürfnis, die Rolle aus dem Geiste des Ganzen zu begreifen. So hören wir denn, wie er den Schauspielern seinen Plan vorträgt, den Charakter Hamlets durch die Frage zu enträtseln[72], was „unabhängig von den nachfolgenden schrecklichen Ereignissen, dieser interessante Jüngling gewesen war, und was er vielleicht ohne sie geworden wäre.“ Als Wilhelm bei Serlo anlangt, hat er das Problem gelöst und den Schlüssel des Werkes in den Worten gefunden[73]: „Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, dass ich geboren ward, sie wieder einzurichten.“ Es geht ihm auf, dass Hamlet alle edlen Eigenschaften besitzt, nur nicht „die innerliche Stärke, die den Helden macht.“ Damit ist die Hauptsache gethan. Aurelies Fragen veranlassen Wilhelm noch zu einer Charakteristik Ophelias und einer Rechtfertigung der ihr in den Mund gelegten Lieder. Serlo hört, dass Shakespeare hier die Uebermacht des Schicksals darstellt.[74] „Irdische und Unterirdische“ bemühen sich vergebens: „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.“

So weit kommt Wilhelm durch blosse Ueberlegung, seine weiteren Gedanken ruft die Bühnenbearbeitung hervor, die wir allerdings eine Umdichtung nennen würden. Wilhelm geht bei der Vereinfachung des Stückes von dem Gedanken aus, dass Shakespeare für Engländer gedichtet hat: „Die selbst im Hintergrunde nur Schiffe und Seereisen, die Küste von Frankreich und Kaper zu sehen gewohnt sind.“ Die Bearbeitung hat dagegen mit dem engeren Gesichtskreise des Deutschen zu rechnen. Nach diesen Gesichtspunkten würden wir heute freilich für einen ganz anderen „Hamlet“ reif sein, als Goethes oder Schröders Zeitgenossen. In anderer Hin-

sicht ist Wilhelm dagegen sehr konservativ; so will er Rosenkranz und Güldenstern auf keinen Fall in einer Figur vereinigen und motiviert seine Weigerung sehr gut[75]: „Sie sind bloss in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft.“ Auf die Schauspieler und die Stelle vom rauhen Pyrrhus, die Hamlet das Gewissen schärft, legt Wilhelm grosses Gewicht[76] und giebt genaue scenische Anweisungen für die Aufstellung der Gemälde im Schlafzimmer der Königin.[77] Philine wird es schliesslich des Geredes zu viel, und sie behauptet, das Publikum werde sich doch nur benehmen, wie Gäste, die nach der Mahlzeit an jedem Gericht etwas auszusetzen haben.[78] Wilhelm wird durch diesen Vergleich in seinem Eifer durchaus nicht irre gemacht, sondern beginnt sofort: „Lassen Sie mich Ihr Gleichnis zu meinem Vorteile brauchen, schönes Kind.“ Dann stellt er die viele Mühe, die Natur und Menschenhand aufwenden müssen, ehe ein Gastmahl zu stande kommt, der gegenüber, die sie auf die Vorbereitungen der Aufführung verwendet haben. Philine hat zur Erwiderung nur eine leichtsinnige Anspielung auf den schönsten Gedanken des Stückes, der bei der Aufführung gestrichen wird.

Den vielen wohlwollenden Aeusserungen Wilhelms über Theater und Schauspieler steht eine aufgeregte Philippika gegenüber, die er wider sie schleudert, als ihn Jarno nach seinem endgültigen Abschiede von der Bühne fragt[79]: „Wie steht's mit Ihrer alten Grille, etwas Schönes und Gutes in Gesellschaft von Zigeunern hervorzubringen?“ Wilhelm charakterisiert ihren Mangel an Selbsterkenntnis, ihren Eigendünkel, ihre Liederlichkeit, Unruhe und Verständnislosigkeit in einer langen Rede, die Jarno durch ein unmässiges Gelächter unterbricht und ihm versichert, er beschreibe nicht das Theater, sondern die Welt. Hier wirft eine kurze Bemerkung des Gegenspielers den Sinn des Gesprochenen um, so dass man sich versucht fühlt, alles noch einmal zu lesen.

Wielands Lieblingsformen sind der einfache Vortrag und der alternierend-explizierende Dialog, Goethe bevorzugt das

Schulgespräch. Der Hauptunterschied zwischen Goethe und seinen sämtlichen Zeitgenossen liegt in der Vornehmheit der Gegenstände wie der Behandlung und in der innigen Verflechtung des Besprochenen mit der Entwicklung des Helden. Harmonische Bildung des Menschen ist der Hauptgegenstand; durch Wilhelms Irrtum treten dann Entwicklung und Schulung des Schauspielers in den Vordergrund und werden in zahlreichen Gesprächen behandelt. Shakespeare weist Wilhelm zunächst auf das Leben und eine thätige Wirksamkeit hin und verknüpft ihn dann aufs engste mit der Bühne. Aber Jarno eröffnet ihm, dass er den Hamlet nur gut gespielt hat, weil ihm der Charakter innerlich verwandt war.[80] Dann haben wir jedoch in Wilhelms Hamletkritik zugleich eine unbewusste Beurteilung seiner eigenen Persönlichkeit gehört.

Sehr viel Raum hat Goethe den theoretisierenden Gesprächen in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ gegönnt. Die Baronesse überragt an Begabung und Erfahrung ihre gesamte Umgebung und vermag ihr daher mannigfache Belehrung zu erteilen, sei es nun über das thörichte Benehmen der Menschen bei grossen Unglücksfällen[81] oder über die Notwendigkeit[82], seine Ueberzeugung nicht vor einer Gesellschaft zu äussern, die durch sie verletzt werden muss. Der Baronesse ist der Geistliche in der Beurteilung ästhetischer Fragen als gewandter Erzähler überlegen. Nur selten durch eine kecke Bemerkung der leichtfertigen Luise unterbrochen, setzt er uns auseinander[83], dass eine Begebenheit weder durch ihre Wichtigkeit noch durch den Einfluss, den sie hat, sondern nur durch ihre Neuheit der grossen Menge interessant wird, oder dass[84] alle lüsternen Geschichten das verhüllen, was man entweder ohne Schleier sehen oder von dem man seine Augen ganz wegwenden sollte. Die Forderungen, welche die Baronesse an eine Erzählung stellt, sind eigenartiger Natur, und man kann nicht sagen, dass Goethes Praxis ihnen entspricht. Die Baronesse liebt es nicht[85], wenn „nach Weise der Tausend und Einen Nacht, eine Begebenheit in die andere

eingeschachtelt, ein Interesse durch das andere verdrängt wird". Vielmehr verlangt sie äusserste Simplizität: „Eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht ist, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nöthig; die nicht still steht, sich nicht auf einem Flecke zu langsam bewegt, sich aber auch nicht übereilt; in der die Menschen erscheinen wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht ausserordentlich, aber interessant und liebenswürdig." Das ist das Ideal des mittelmässigen Familienromans und sicher nicht das künstlerische Glaubensbekenntnis des Erzählers Goethe. Sehr gut bestimmt der Geistliche im Gespräche mit Luise das Gemeinsame aller moralischen Erzählungen dahin[86], dass sie zeigen, der Mensch habe in sich eine Kraft, aus Ueberzeugung gegen seine Neigung zu handeln. Ganz wie Lotte im „Werther", tritt Luise für die realistische Darstellung der Gegenwart ein[87]: „Geben sie uns einheimische, geben sie uns Familiengemählde." Aber jetzt erfolgt eine Antwort auf diesen enthusiastischen Hinweis. Der Geistliche weist darauf hin, dass diese Beschränkung des Stoffkreises notwendig zur raschen Erschöpfung führen muss, dass thatsächlich fast alle Probleme des bürgerlichen Daseins auf der Bühne dargestellt worden sind, und dass es notwendig ist, den verbrauchten Stoffen durch „eine genaue Darstellung dessen was in den Gemütern vorging" immer neue Reize zu geben. Zu den mannigfachen theoretisierenden Gesprächen kommen noch Karls Bemerkungen über die Einbildungskraft[88] und die Kritiken der Gesellschaft über die einzelnen Erzählungen.[89] In den „Unterhaltungen" herrscht die Reflexion durchaus vor, was sich auch darin zeigt, dass die affektvolle Rede stets nur indirekt wiedergegeben wird.

Dasselbe lässt sich von den „Guten Weibern" sagen, die jede Gelegenheit ergreifen, um eine Sache unter einem allgemein bedeutenden Gesichtspunkte zu betrachten. Sie sprechen darüber, dass man nicht schlechthin von guten und

bösen Menschen reden solle[90], und dass ein Mann eher geeignet sei als eine Frau, das weibliche Geschlecht zu preisen[91], über das Interesse der Menschen für das Hässliche[92] und die Herrschsucht der Frauen.[93] So müsste Sinklair eigentlich mehr als einmal rufen[94]: „Lassen Sie sich doch meine Damen, aus diesem allgemeinen Streit zur Betrachtung unserer armen Blättchen wieder herunter.“

Die Vorliebe für theoretisierende Gespräche wächst noch in den „Wahlverwandtschaften“. Charlotte sagt[95]: „So will ich gleich mit einer allgemeinen Bemerkung anfangen,“ und spricht darüber, dass die Männer mehr an das Einzelne, die Weiber an den Gesamtzusammenhang des Lebens denken, was recht paradox klingt. Bald darauf redet Charlotte über Bewusstsein und Ahnungen[96], während Eduard sich sehr gründlich über die echte Fürsorge für andere äussert.[97] Dann langt der kenntnisreiche Hauptmann an, der die andern zu belehren weiss, mag es sich um den Umbau des Dorfes, Gartenanlagen oder die Organisation der Wohlthätigkeit in Eduards Bezirk handeln.[98] Aber Ottilie siegt einmal mit einem feinsinnigen Vorschlag über den Fachmann. Man erörtert vom praktischen Standpunkte die Lage des neuen Hauses gegenüber dem Schlosse am Kreuzungspunkte der frisch angelegten Wege. Da macht Ottilie den Vorschlag, es auf die höchste Fläche der Anhöhe zu setzen[99]: „Man sähe zwar das Schloss nicht: denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären.“ Der Wert dieser theoretischen Gespräche für den Leser ist unbestreitbar. Sehen wir doch in ihnen die Welt entstehen, in der die weitere Erzählung spielt und werden mit ihr vertraut. Der Anschauung erwächst also ein ähnlicher Vorteil, wie bei der Homerischen Auflösung der Beschreibung in Handlung, die Lessing rühmt.

Ein seltsamer Fall der Verknüpfung eines allgemeinen Gespräches mit der Haupthandlung liegt vor, als Charlotte

nach Eduards Abreise über den Wert der Mässigung spricht. Ottilie geht zur Unmässigkeit der Männer beim Weintrinken über, und sofort bricht Charlotte ab[100]: „Denn sie fühlte nur zu wohl, dass auch hier Ottilie bloss Eduarden wieder im Sinne hatte."

Neu auftretende Personen bringen ihre Vorstellungswelt mit und damit neue Gesprächsthemata oder doch neue Gesichtspunkte. Ein ganz fremder Ton klingt an, als der Graf und die Baronesse erscheinen. Er spricht über Ehen und Scheidungen[101], Fragen, die der Gesellschaft bald genug wichtig werden sollen. Der Rechtsgelehrte beschwert sich über die Ausgleichung der Gräber und das Besäen des Kirchhofes, das Charlotte hat vornehmen lassen, und betont den Wert des Platzes für die Hinterbliebenen. Charlotte weist dem gegenüber hin auf „das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit". Der Architekt fasst die Frage wissenschaftlich an, vergleicht die Begräbnissitten verschiedener Völker und Zeiten, findet es natürlich, Urnen und Sarkophage zu bewahren, und kommt zu dem Schlusse, dass bei einem Begräbnis in Reihen auf gemeinsamem Friedhof die Gleichmachung der Hügel nur die endgültige Durchführung der einmal herrschend gewordenen Idee bedeutet.[102] So hat der Architekt auf seinem Gebiete das Wort.[103] Als der Gehilfe aus der Pension anlangt, hören wir sogleich[104]: „Seine grosse Gabe war, gut zu sprechen und menschliche Verhältnisse, besonders in Bezug auf Bildung der Jugend, in der Unterredung zu behandeln." Was der Architekt vom ästhetischen Standpunkte wohl angebracht fand, erscheint dem Gehilfen vom pädagogischen höchst angreifbar. So entsteht „gegen die bisherige Art zu leben ein ziemlich fühlbarer Gegensatz". Der Erzieher wendet sich gegen jede Vermischung des Heiligen und Sinnlichen, spricht über den Grundsatz, Knaben zu uniformieren, aber die Kleidung der Mädchen zu variieren, über den Wert der einfachen Regel, beim Unterricht die Materie recht fest zu halten, und erörtert

mit Charlotte den Konflikt der Generationen.[105] Sogar der reisende Engländer ist schliesslich Fachmann und spricht über die Thorheit, zuviel vorbereitenden Aufwand ans Leben zu wenden, statt von einem Orte zum andern zu ziehen und Fremde für sich sorgen zu lassen.[106] Der scheinbar rein verstandesmässige Dialog ist aufs engste mit der Gefühlssphäre der Personen verknüpft. Alle Worte des ruhelosen Wanderers erinnern Ottilie an Eduard, der als Krieger keine bleibende Heimstätte hat, und sie wird „durch diese traulichen Reden in den schrecklichsten Zustand versetzt". Das wiederholt sich in noch schlimmerem Masse, als Mittler in seiner unbekümmert polternden Manier über die zehn Gebote spricht[107], und Ottilie gerade beim sechsten hereintritt. Furchtbar von seiner Verwünschung des Ehebruches getroffen, eilt sie auf ihr Zimmer, und die Erschütterung zerreisst den schwachen Faden ihres Daseins.

Die Vorliebe für theoretisierende Gespräche lässt jede Frage unter einem allgemeinen Gesichtspunkte erscheinen. Charlotte spricht, wenn sie die Pflegetochter vor einem Wiedersehen mit Eduard warnt, über den Wert der Entfernung, und sogar Ottilies Entschluss, in der Pension Ruhe zu suchen, kleidet sich in eine Erörterung über den rechten Weg, eine grosse Schuld zu sühnen.[108] Die Krone aller theoretisierenden Dialoge ist die Unterredung über chemische Wahlverwandtschaft.[109] Stehen sich in den anderen Gesprächen fast immer Fachmann und Laie gegenüber, so sind hier Eduard und der Hauptmann gleich gut unterrichtet und nehmen daher abwechselnd das Wort, während Charlotte mit ihrem scharfen Fassungsvermögen die Schlüsse zieht, ehe die Untersuchung sie schrittweise heranbringt. Alle Personen sind gleich lebhaft am Dialoge beteiligt, der aber nicht alternierend-explizierend, sondern alternierend-replizierend ist. Ausserdem besitzt er symbolischen Wert. Er zeigt, wie sich das an chemischen Elementen ereignet, was die Personen bald erleben sollen, und der tragische Hintergrund

des Gespräches wird noch dadurch vertieft, dass Eduard zu einer ganz harmlosen Deutung vorschreitet, indem er annimmt, er werde durch den Hauptmann, Charlotte durch Ottilie angezogen und der ursprünglichen Verbindung etwas entfremdet werden. Aber Charlotte meint doch, das Beispiel passe nicht ganz auf den vorliegenden Fall und fordert damit schon zu einer andern Deutung heraus, die sich nur zu bald erfüllen soll.

Müssen wir ein starkes Anschwellen der theoretisierenden Gespräche in den „Wahlverwandtschaften" konstatieren, so ist dabei doch nicht zu vergessen, dass sie die Handlung nicht überwuchern, sondern vom Dichter vollkommen bewältigt und ihr teils durch unmittelbare Einwirkung, teils durch innere Beziehungen und symbolische Deutung dienstbar gemacht werden. Das kann man von den Dialogen der „Wanderjahre" nicht mehr sagen. Muss doch Goethe selbst zugestehen[110], der Roman sei „hie und da mehr als billig didaktisch geworden". Wir finden ausser dem Helden selbst noch eine ganze Anzahl von Personen, die mit Theorien und technischen Kenntnissen förmlich geladen sind. Wilhelm selbst interessiert sich jetzt für alles, nur nicht mehr für das Theater, das in den „Lehrjahren" den Mittelpunkt seiner Reflexionen bildete. Vielmehr macht ihm der Aufseher in den pädagogischen Provinzen klar[111], dass jede Bühne „eine müssige Menge, vielleicht gar einen Pöbel voraussetzt". Hier aber wird „solches Gelichter über die Gränze gebracht". Die dramatische Kunst ist vom pädagogischen Standpunkte verwerflich, weil sie zur Heuchelei erzieht, vom ästhetischen ebensowenig schätzenswert, weil sie die übrigen Künste nicht etwa befördert, sondern sich ihrer bedient und sie verdirbt. Sie hat nur „flüchtige Zwecke" und einen „zweideutigen Ursprung". Jeder Zögling, der an mimischer Begabung leidet, wird, wenn jede Hoffnung auf Besserung ausgeschlossen erscheint, einem auswärtigen Theater zugeschickt: „Damit er wie die Ente auf dem Teiche, so auf den Brettern seinem

künftigen Lebensgewackel und Geschnatter eiligst entgegengeleitet werde." Auf diese Verwerfung seines halben Lebens antwortet Wilhelm nur mit einem tiefen Seufzer. Goethe erklärt sich mit dem Aufseher nicht ganz einverstanden, weil er selbst „mehr Leben und Kräfte als billig dem Theater zugewendet" habe — auch nur ein stark abgeschwächter Widerruf!

So ist Wilhelm als Dramaturg matt gesetzt und damit von seinem eigentlichen Gebiete abgedrängt. Erschöpfend vermag er nun über nichts mehr zu reden. Spricht er anfangs mit Felix über Mineralien[112], so wird das in Gegenwart Montans unmöglich, weil dieser den Knaben besser zu unterrichten weiss als der Vater.[113] Aus Mangel an Specialkenntnissen muss er verstummen, wenn Montan und Fitz über ein seltenes Gestein reden[114], wenn beim Feste der Bergleute der Streit der Neptunisten und Plutonisten ausbricht[115], oder wenn Montan über die Umwandlung des Bergmannsgrusses „Glück auf" in „Sinn auf" redet.[116] Erst als sich Wilhelm der Chirurgie zugewandt hat, äussert er sich mit grosser Fachkenntnis über den Ersatz anatomischer Präparate durch künstliche Nachbildungen.[117] Eine ähnliche Wandlung des Ideenkreises vollzieht sich bei Jarno-Montan, der zu der Menschenkenntnis noch Erfahrung in einem Specialfache gewinnt und daher fast unerschöpflich in Betrachtungen ist. Er belehrt seinen Freund, der mit seiner Entwicklung nirgends zum Abschlusse zu gelangen vermag, über Kindererziehung, den Verkehr mit Menschen, das wissenschaftliche Interesse, die Notwendigkeit, alles an seinem Platze kennen zu lernen, und die Einseitigkeit als die notwendige Forderung der modernen Zeit an den Einzelnen.[118] Wilhelms Bildungsideal wird ganz und gar verworfen. Wenn er wünscht, dass sein Sohn nicht in den Laden eines Gewürzkrämers trete, ohne die Heimat jedes Produktes zu kennen, erwidert Montan spöttisch[119]: „Wozu die Umstände? lese er die Zeitungen wie jeder Philister, und trinke Kaffee wie jede alte Frau."

Die Vorliebe für betrachtende Gespräche hat Wilhelm aber nicht verloren. Als er in Sanct Joseph einen Mann kennen lernt, der auch dazu geneigt ist, reden beide über den Geist der Kirche, der die Bergöde belebt hat und in ihren letzten Bewohnern wieder lebendig geworden ist.[120] Auch flicht Joseph in seine Lebensbeschreibung Betrachtungen darüber ein, dass der Gebirgsbewohner mehr Mensch ist und sich leichter an andere anschliesst, als der Mann aus der Ebene.[121] Redet der Astronom mit specieller Beziehung auf die Mathematik über den „Missbrauch fürtrefflicher und weitauslangender Mittel“, so erklärt Wilhelm, ihm gern zuhören zu wollen[122]: „Alles was den einen Menschen interessirt, wird auch in dem andern einen Anklang finden.“ Er verkündet dann die Quintessenz des Vortrags, indem er sich nur das menschlich Bedeutungsvolle herausnimmt: „Grosse Gedanken und ein reines Herz, das ist's was wir uns von Gott erbitten sollten.“ Der Astronom lässt ihn den Jupiter wie aus unmittelbarster Nähe durch ein Fernglas bewundern, und Wilhelm ergreift sofort die Gelegenheit, um über die charakterschädliche Wirkung künstlicher Sehmittel zu reden[123]: „Es gehört eine höhere Kultur dazu, deren nur vorzügliche Menschen fähig sind, ihr Inneres, Wahres mit diesem von aussen herangerückten Falschen einigermassen auszugleichen.“ Als der Pachter über seine Freude an vollständigem Geräte scherzt[124] und meint, es sei durchaus nicht verwerflich, wenn jemand sich an dem ergötze, was ihm sein Zustand zur Pflicht macht, „erfreut sich Wilhelm an den allgemeinen Bemerkungen und verfehlt nicht sie zu erwidern“. Ebenso spricht er mit Lenardo über die Eigenheit des Menschen, immer von vorn anzufangen[125], und behandelt eine ganze Reihe von Themen mit Friedrich in einem Gespräch über Religion, Polizei und Gesetze, das uns in einem weitläufigen Auszuge mitgeteilt wird.[126] Es behandelt die Einrichtungen des Idealstaates, der von den Auswanderern begründet werden soll. Die Quintessenz erhalten wir in den Worten: „Die Hauptsache bleibt

nur immer dass wir die Vortheile der Cultur mit hinübernehmen und die Nachtheile zurücklassen." Die Einzelheiten sind eigentümlicher Art. Goethe verwirft hier alles, was ihm irgendwie unangenehm ist, unbekümmert um den Wert, den es etwa haben möchte, und nennt das Verschiedenste in einem Atem: „Branntweinschenken und Lesebibliotheken werden bei uns nicht geduldet."

Der weitaus grösste Teil der Gespräche dreht sich um pädagogische Fragen. Es ist ein eigentümlicher Missgriff des Hausherrn, Wilhelm, der auf diesem Felde nicht die mindeste Erfahrung besitzt, für einen reisenden Pädagogen zu halten.[127] Dieser muss sich vielmehr von Lenardo darüber belehren lassen[128], dass der Vater immer eine Art von despotischem Verhältnisse zu seinem Sohne behält und deshalb nicht der rechte Erzieher für ihn ist. Der alte Sammler macht ihn auf den Wert der Sondererziehung nach Massgabe der besonderen Begabung aufmerksam[129], der Aufseher auf die Notwendigkeit, allen Unterricht mit dem Gesange zu beginnen und Anfänger in der Instrumentalmusik in Wüsten und Einöden zu verbannen.[130] Dann reden die geheimnisvollen Drei über die Entwicklung der Ehrfurcht aus der Furcht und ihre Umwandlung in Religion, wobei sie das Credo mystisch auslegen.[131] Der Aelteste erörtert die Vorzüge der israelitischen Glaubenslehre, betont, dass das Wesen der christlichen in Wundern und Gleichnissen besteht, und nennt das Leben Jesu lehrreicher als sein Leiden.[132] Später hören wir wieder den Aufseher über den Wert der sprachlichen Bildung, die Notwendigkeit fester Gesetze in der Kunst und die Vorteile einer gemeinsamen Erziehung der Maler und Dichter, denen dagegen die Bildhauer ferner stehen, mit grosser Ausführlichkeit reden.[133]

Das Haus, in dem „viel gelesen wird", enthält eine Menge von Personen, die gern reflektieren.[134] An den Wänden stehen abstrakte Sprüche, wie: „Vom Nützlichen durch's Wahre zum Schönen." Hersilie und Juliette wissen sie auf

ganz verschiedene Weise auszulegen.[135] Die Sprüche stammen von dem edlen Oheim her, der sich die Lebensmaxime: „Vielen das Erwünschte“ für die Verwaltung seiner Güter gewählt hat.[136] Er hält eine zwanglose Tischordnung und lässt sogar nach der Karte essen. Dieser Massregel legt er grosse Wichtigkeit bei[137]: „Will man die Menschen ergötzen, so muss man ihnen das zu verleihen suchen, was sie selten oder nie zu erlangen im Falle sind.“ Für den Sonntag hat er Selbstprüfung, Beichte, Erledigung aller ökonomischen Bedrängnisse und Besuch beim Arzte vorgeschrieben, wie uns Juliette mitteilt, die von dieser Einrichtung entzückt ist, während Hersilie spöttelt[138]: „Wenn ich mich alle acht Tage resignire, so hab' ich es freilich bei dreihundert und fünf und sechzigen zu Gute.“ Bereits von dem Custoden hören wir[139], dass der Oheim nur für Porträts Sinn hat, weil sie allein von allen Bildern das Wahre vergegenwärtigen. Er selbst fügt hinzu[140], dass er aus dem gleichen Grunde auch Handschriften und Reliquien sammelt, von denen er gewiss weiss, dass der frühere Besitzer sich ihrer bedient, sie berührt hat.

Verlässt Wilhelm dieses Haus und eilt zu Makarie, so kommt er in eine noch gelehrtere Umgebung. Selbst Angela spricht über den Nutzen der Aufzeichnung von Gesprächen und die Verwandtschaft Makaries und Wilhelms mit den Gestirnen.[141] Wohin Wilhelm auch treten mag, überall wird er mit theoretischen Gesprächen empfangen. Der Alte, dem er das Kästchen aufzuheben giebt, redet über den Nutzen des hergebrachten Besitzes und die Widerstandsfähigkeit des Menschen gegen die Veränderung durch die Zeit.[142] Als eine Art von Ersatz für den Dialog, in dem die Personen die Fähigkeiten des Malers zu schildern hätten, wird wenigstens das Urteil eines Kenners in extenso angeführt.[143] Ebenso erhalten wir nur einen Auszug aus den Gesprächen Montans und des Astronomen[144] über den Wert alter und neuer Meinungen.

Goethe lässt in den „Wanderjahren“ an die Stelle des Schulgespräches sogar den einfachen Vortrag treten. Lenardo hält eine lange, öffentliche Rede über das Wandern in seinen verschiedenen Erscheinungen vom Hausierer bis zum Gesandten und zum Eroberer.[145] Ebenso äussert sich Odoard über Besitz, Bauthätigkeit und freie Künste.[146] Eher ist es zu verstehen, dass Susanna allein über die Gefahr redet, die der Handarbeit durch das heranrückende Maschinenwesen droht[147], oder einen Vortrag über die Baumwollenfabrikation hält[148], den sie zudem mit einer prächtigen Schilderung der Wasserfahrt am Abend schliesst.

Goethe hat aber sogar in die eingelegten Novellen theoretisierende Dialoge eingestreut, wodurch natürlich Wiederholungen entstehen. In der Erzählung „Wer ist der Verräther?“ haben wir wieder einen Alten, der sich einen Bildersaal mit historischen Porträts angelegt hat und ihn gern dem Beschauer erläutert.[149] Im „Mann von fünfzig Jahren“ redet die kokette Witwe[150] über die beschreibende Dichtkunst und über die Notwendigkeit, bei jeder Handarbeit an einen Empfänger zu denken, der Bühnenkünstler[151] über die Berechtigung der Eitelkeit und die Verjüngungskunst.

In der „Novelle“ sind die Auseinandersetzungen Friedrichs über die baulichen Veränderungen etwas lang geraten[152], während seine Betrachtungen über das Interesse der Menschen für das Entsetzliche in der „Löwen- und Tigergeschichte“ vollkommen an ihrem Platze sind.[153] Die Aeusserungen der Fürstin über den Austausch der Produkte des Hochlandes und der Ebene geben gleichzeitig eine lebhafte Marktbeschreibung.[154] Eine herrliche Wirkung wird erreicht, wenn die Fürstin[155] in der heitern Mittagsstille, „wo die Alten sagten, Pan schlafe, und alle Natur halte den Atem an, um ihn nicht aufzuwecken,“ den stillen Frieden der klaren Natur preist, bis sie Honorio durch die Nachricht vom Marktbrande unterbricht.

§ 16.

Die Rede als Ausdruck des Affekts.

Rollten die theoretisierenden Gespräche in einer ununterbrochenen Folge dahin, so würde unser Interesse bald erlahmen. Aber durch die Aehnlichkeit mit Ophelias Leiden ist die Icherzählung Aurelies mit der Hamletkritik verschlungen, und die ernsten Gespräche Serlos und Wilhelms werden durch das heitere Gebahren der leichtsinnigen Philine unterbrochen. Dies verdanken wir Schiller, der Goethe bat, er möge sorgen[1]: „Dass diese Materie nicht so unmittelbar hintereinander vorgetragen, sondern, wenn es anginge, durch einige bedeutende Zwischenumstände unterbrochen werde." Aber Schiller gab damit Goethe keinen neuen Gesichtspunkt, sondern veranlasste nur die Nachbesserung einer vernachlässigten Partie. Auch sonst ist bei Goethe ein reicher Wechsel durchaus die Regel. Subtrahieren wir die Monologe, die Icherzählungen, die theoretisierenden Gespräche und alles, was nur in indirekter Rede gegeben wird, so bleibt, zumal in den „Lehrjahren", noch ein ungeheurer Rest von dialogischen Partien übrig, in denen nur die Stimmung der Personen zum Ausdrucke gelangt. Goethe passt die Sprache der Situation an und führt uns durch alle Grade der Leidenschaft, vom lockenden Schwatzen der verführerischen Philine[2] bis zu den verzweifelten Ausbrüchen Augustins[3], der die Blutschande zu verteidigen wagt.

Da Werthers sämtliche Briefe der Sturm der Leidenschaft durchweht, können wir kaum erwarten, in ihnen genaue Berichte über affektvolle Reden anderer Personen zu finden. In der That sind es nur wenige Stellen, an denen nicht gekürzt ist. Wenn Werther Lottes Klavierspiel nicht mehr zu hören vermag und ausruft[4]: „Um Gotteswillen, hören Sie auf!", so wird nicht der Ausdruck gesteigert, sondern der Ton ist

hinzuzudenken. Dagegen hören wir die leidenschaftliche Sprache beim Abschiede Werthers von Lotte und Albert. Hier wird zur Verstärkung namentlich die Anaphora herangezogen[5]: „Wir werden uns wieder sehen, wir werden uns finden, unter allen Gestalten werden wir uns erkennen. Ich gehe, ich gehe willig, und doch, wenn ich sagen sollte auf ewig, ich würde es nicht aushalten." Miller trägt den Stil der Briefe Werthers in den Dialog hinein, steht aber schon stark unter der Einwirkung der zeitgenössischen Dramatiker. Die Verwirrung der Mutter, deren Kind Siegwart vom Tode des Ertrinkens gerettet hat, weiss er trefflich zum Ausdrucke zu bringen, indem er sie unter abgerissenen Danksagungen um Entschuldigung bitten lässt[6], weil — der Junge nackt ist. Als der kranke Gutfried von seinem Vater nach Hause gerufen wird und Mariane verlassen soll, treibt ihn die Verzweiflung zu den Worten[7]: „O, ich halts nicht aus! Wenn nur das Gift, das ich in mir fühl, bald um sich griff und Mark und Knochen aufzehrte! Es wär ja Wohlthat, wenn gleich Sterben ohne sie auch schrecklich ist. Aber nach dem Tod hoff' ich doch Linderung." Hier hat der Sturm und Drang fast alle Endungen heruntergeweht. Der Vater macht Therese darauf aufmerksam, dass sie Kronhelm durch Begünstigung seiner Zuneigung ins Elend stürzen könne, und sie antwortet mit dem leidenschaftlichen Aufschrei[8]: „Lieber selbst ins Elend! Lieber tausendmal ins Elend!" Ebenso versteigt sich Kronhelm zu der wahnsinnigen Hyperbel[9]: „Ein Augenblick, den sie um mich leidet, wird mir zum Jahrtausend!" Ganz deutlich klingt die Redeweise der Ritterstücke an, wenn Thereses Liebhaber ausruft[10]: „Was hat der Adel mit der Liebe zu thun? Da wollt ich lieber meinen Federhut in die Donau schmeissen!"

Auch bei Heinse, bei Hippel, selbst bei Hermes finden wir Versuche, in tragischen Situationen die tragische Rede zu finden. Die Theoretiker verweisen immer wieder auf Shakespeare. Blankenburg erklärt es direkt für seine Pflicht[11],

„auch den erzehlenden Dichter auf das Studium eines so grossen Meisters zu führen“, um von ihm Wahrheit in der Schilderung der Leidenschaften zu lernen. Während der Prosaroman einerseits in der energischsten Weise durch das Drama der Geniezeit beeinflusst wird, hat er andrerseits auf die Tragiker zurückgewirkt und Schiller steht, mindestens stofflich, unter dem Einflusse von Christiane Benedicte Naubert.[12] Bei dieser Diosmose gewann natürlich der Roman, wenn auch nicht übersehen werden darf, dass sich in den Ritterromanen an den „Götz“ eine Litteratur vierten und fünften Ranges anschliesst.

Die Sprache in Klingers Romanen zeigt dieselbe unerbittliche Wucht wie die seiner Dramen, und wenn er durch die „Zwillinge“ einst Schillers „Räuber“ beeinflusst hatte, so ist er in der zweiten Brudermordstragödie, die er geschrieben hat, in den Greueln der Borgia, offenbar von den „Räubern“, namentlich von Franz Moors Monologen, abhängig. Deutliche Anklänge an sie weist die Rede Caesars vor der Ermordung Franziskos und die Rechtfertigung der That durch die Mutter, Vanosa, auf.[13] Noch stärkere Einwirkungen des zeitgenössischen Dramas treten beim „Raphael de Aquillas“ zu Tage. Als der Kapitän bei der Ueberführung der Mauren nach Afrika Almerine schänden will[14], springt sie nach rascher Verständigung mit ihrem Vater Suleima ins Meer nnd findet den Tod in den Fluten, wie Emilia Galotti von der Hand ihres Vaters. Die Mauren fliehen in einem Boote und führen Raphael, der durch Almerinens Tod dem Wahnsinne nahe gebracht ist, in starrem Schmerze mit sich fort. Am Ufer angelangt, erwecken sie ihn durch ein Lied, das Almerine oft gesungen hat, und er entgegnet mit der Frage[15]: „Sage, wo bin ich? Ist diess ein Grab? Ein anderes Grab? Es ist nicht das Grab meines Vaters. Sind wir alle hier? Alle Abgeschiedene geborgen?“ Nie wäre Klingers Stil so lyrisch aufgetaut, wenn er sich hier nicht an das Erwachen des Goethischen Orest angelehnt hätte. Ganz anders klingen

Raphaels Worte, als er seine Entschlossenheit wieder gewonnen hat und sich zum Anführer der unterdrückten Mauren gegen seine Glaubens- und Standesgenossen aufwirft: „Auf das Gerücht eurer Thaten und Entschlossenheit werden eure in Spanien zerstreuten Brüder aus ihrer Starrheit erwachen, sich hier versammeln, und der Zertretne wird noch einmal den Tyrannen furchtbar werden. Lasst uns hier leben unter dem Schutz der rauhen und kühnen Natur, und von ihr gestärkt und beseelt ihre Rechte gegen eure grausamen Verfolger vertheidigen.“ So würde Klingers Raphael nicht sprechen können, hätte er nicht an Karl Moor einen glänzenden Vorredner. Als die Mauren unterliegen, wird Raphael verwundet und gefangen genommen, entgeht jedoch der Hinrichtung durch die Gnade des Königs, bei dem er durch sein offenes Wesen bald eine Vertrauensstellung gewinnt, die der des Marquis Posa nur allzu ähnlich ist. Auch hier hat der Freiheitsschwärmer kein dauerndes Glück bei Hofe: Raphael fällt schliesslich als Opfer der Inquisition. Während sonst die erzählende Dichtung gemeinhin die Stoffquelle der dramatischen bildet, kehren in dieser Epoche die Motive geläutert und veredelt von der Bühne in den Roman zurück und tragen in ihn die dramatische Technik hinein.

Wieland zeigt auch in der letzten Ausgabe des „Agathon“ nichts von der Einwirkung dieser Bewegung. Sein Roman ist reich an tragischen Situationen, aber arm an tragischem Pathos. Mag Agathon von dem undankbaren Tyrannen eingekerkert oder durch ein unvermutetes Wiedersehen mit der glücklich gebesserten Danae überrascht werden, immer verschliesst er „die Lebhaftigkeit seiner Empfindungen in seinem Herzen“ und äussert dafür seine moralischen Reflexionen.

Serlo und Wilhelm dekretieren in ihrer Debatte über Roman und Drama[16], dass der Zufall im Romane seine Rolle spielt, das Schicksal dagegen nur dem Drama angehört. Der Zufall darf „wohl pathetische, niemals aber tragische

Situationen hervorbringen". Goethe beabsichtigte noch eine weitere Ausführung dieser Ideen, die jedoch unterblieb.[17] Seine Praxis steht in scharfem Widerspruche zu dieser Theorie, die Schillers volle Billigung fand[18], ohne dass ihm Goethes Verstoss gegen die eigene Regel entging. Der grosse Tragiker schreibt, als er die epische und dramatische Begabung des Freundes gegeneinander abwägt[19]: „In allen ihren Dichtungen finde ich die ganze tragische Gewalt und Tiefe, wie sie zu einem vollkommenen Trauerspiel hinreichen würde; im Wilhelm Meister liegt, was die Empfindung betrifft, mehr als eine Tragödie." Schiller findet sogar zuviel vom Trauerspiel im Wilhelm Meister[20]: „Ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muss und in diesem auch so vorzüglich herrscht." Nach Körner[21] finden wir in den „Lehrjahren" die „lebendigste Darstellung der Leidenschaft abwechselnd mit dem ruhigsten einfachsten Ton der Erzählung". Auch er hat seine Bedenken gegen die Geschichte Mignons und des Harfners[22]: „Dieser tragische Stoff zerstört vielleicht die Totalwirkung bei einem grossen Teile des Publikums, der sich bei Betrachtung eines Kunstwerkes bloss leidend verhält." Körner selbst fühlt sich fähig, nicht nur zu empfangen, sondern auch zu verarbeiten, und setzt daher hinzu: „Wer seine Besonnenheit gegen diesen Eindruck wenigstens beim zweiten Lesen behauptet, erkennt wie sehr das Ganze durch eine solche Beimischung an Würde gewinnt."

Zweifellos haben Körner und Schiller recht. Das Schicksal Marianes, Aurelies, Mignons, Speratas und Augustins ist tragisch, und Goethe nähert sich hier der dramatischen Kunstform so weit, dass er die beliebteste Figur des attischen Trauerspiels, die tragische Ironie, verwendet. Wilhelm ruft an dem Abend, der ihn die Untreue Marianes entdecken lassen wird, im Gespräche mit dem Unbekannten aus[23]: „Wie

bedaure ich die Unglückliche, die sich einem andern widmen soll, wenn ihr Herz schon den würdigen Gegenstand eines wahren und reinen Verlangens gefunden hat." Während der ahnungslose Liebhaber den Fall als einen nur gedachten erörtert, kämpft Mariane gegen die Zudringlichkeit Norbergs, und in Wilhelms Kleide steckt der Brief des Nebenbuhlers, den er zufällig mit dem Halstuche aufgerafft hat. Als die Brüder Augustin bestürmen, von Sperata zu lassen, verteidigt er sich durch einen Hinweis auf die Natur[24]: „Wenn die Natur verabscheut, so spricht sie es laut aus; das Geschöpf, das nicht sein soll, kann nicht werden; das Geschöpf, das falsch lebt, wird früh zerstört; Unfruchtbarkeit, kümmerliches Dasein, frühzeitiges Zerfallen, das sind ihre Flüche, die Kennzeichen ihrer Strenge." Sperata trägt ein Kind unter dem Herzen, darauf trotzt ihr Bruder, ohne zu ahnen, dass er damit über das unglückliche Pfand der verbotenen Liebe, über Mignon, den Fluch spricht, der sie einem frühen Tode weiht. Ebenso hat Goethe in den „Wahlverwandtschaften" durch die oben erwähnte falsche Deutung der chemischen Prozesse von der tragischen Ironie Gebrauch gemacht.

Auch die anderen Kunstmittel der gehobenen Rede treten auf, wo eine solche Eindringlichkeit des Stiles gefordert erscheint. Mariane ruft in ihrer sehnsüchtigen Erwartung vor Wilhelms Ankunft aus[25]: „Ja, ich will mich ihm um den Hals werfen! ich will ihn fassen, als wenn ich ihn ewig halten wollte. Ich will ihm meine ganze Liebe zeigen, seine Liebe in ihrem ganzen Umfang geniessen." Einer ähnlichen Verwendung der Anaphora begegnen wir in Marianes Erzählung von Wilhelms Traum[26]: „Mit welcher Liebe, mit welcher Zärtlichkeit, mit welchem Feuer umarmt' er mich!" Aber auch Philine entgegnet[27], als sie Wilhelm verlocken will, auf sein energisches: „Jch kann nicht und ich werde nicht bleiben", mit neckischer Herübernahme des Satzbaues: „Und ich werde dich festhalten und ich

werde dich hier auf öffentlicher Gasse so lange küssen bis du mir versprichst, was ich wünsche."

In den „Wahlverwandtschaften" wird scharf zwischen den einzelnen Trägern des Affektes unterschieden. Der Hauptmann bittet Charlotte nach dem Kusse um Verzeihung, und wir erwarten, dass sie ihn entweder entrüstet abweisen oder seine Leidenschaft teilen wird. Aber das entspräche nicht ihrem ruhigen und klaren Charakter. Sie legt ihm die Hand auf die Schulter und ruft ihn zur Besinnung[28]: „Dass dieser Augenblick in unserm Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber dass sie unser werth sei, hängt von uns ab." Ganz ebenso benimmt sie sich, als der Major ihr bei der Leiche des Kindes Eduards ungestümes Verlangen nach Scheidung vorträgt.[29] Sie erwidert: „In einem Falle wie dieser ist, habe ich mich noch nie befunden; aber in ähnlichen habe ich mir immer gesagt: wie wird es morgen sein?" Charlottes Rede versinnlicht stets die Ueberwindung des Affekts und niemals diesen selbst.

Lebhaft und leidenschaftlich äussert sich Ottilie nur ein einziges Mal. Eduard trifft sie, nachdem er den Major fortgeschickt hat, um seine Freiheit von Charlotte zu erlangen. Aber sie will den leidenschaftlichen Werber nicht erhören, so lange er gebunden ist[30]: „Bedenke, was wir beide Charlotten schuldig sind. Sie muss unser Schicksal entscheiden, lass uns ihr nicht vorgreifen." So spricht sie in lauter kleinen, abgerissenen Sätzen mit steigender Hast, bis sie endlich die flehenden Worte hervorstösst: „Ich bitte, ich beschwöre dich, Geliebter! kehre zurück und erwarte den Major!" Ganz anders giebt Ottilie nach dem Tode des Kindes ihren unwiderruflichen Entschluss kund, Eduard zu entsagen. In feierlichen Sätzen prüft sie ihr ganzes Leben auf seinen Wert und verurteilt mit innerem Schauder sich selbst[31]: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereigniss klärst du" (Charlotte)

„mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste.“ Dieses Bekenntnis legt Ottilie ab, als stände sie vor dem Richterstuhle des Höchsten. Dann springt die Rede wieder in die hastigen kurzen Sätze über, in denen sie ihren Abscheu gegen die sündhafte Verbindung zu erkennen giebt: „Eduards werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet“ u. s. w. Ottilie ist ganz Gemüt: deshalb ist ihre Sprache weit grösseren Schwankungen unterworfen als die Charlottes.

Der eigentliche Vertreter der leidenschaftlichen Rede ist Eduard. Als er bei Ottilie bleiben will, während Charlotte ihn auffordert, dem Hauptmann und dem geretteten Knaben zu folgen, ruft er ihr mit verletzendem Spotte zu[32]: „Auch ohne uns werden die Scheintodten erwachen und die Lebendigen sich abtrocknen.“ Als er aus seinem Hause geflohen ist, treibt ihn die Verzweiflung zu bitterer Selbstironie. Er sagt, man mache ihm immer den Vorwurf, dass er pfusche und stümpere[33]: „Es mag sein, aber ich hatte das noch nicht gefunden, worin ich mich als Meister zeigen kann. Ich will den sehen, der mich im Talent des Liebens übertrifft.“ Als der Major ihn wieder an Charlotte fesseln will, indem er ihm vorstellt, was er alles verlässt, wenn er sich von ihr losreisst, erwidert Eduard in lebhafter asyndetischer Rede[34]: „Alles dieses, mein Freund, ist mir vor der Seele vorbeigegangen, mitten im Gewühl der Schlacht, wenn die Erde vom anhaltenden Donner bebte, wenn die Kugeln sausten und pfiffen, rechts und links die Gefährten niederfielen, mein Pferd getroffen, mein Hut durchlöchert ward; es hat mir vorgeschwebt beim stillen nächtlichen Feuer unter dem gestirnten Gewölbe des Himmels.“ In dieser Stelle klingt auch einmal die kriegerische Zeit in den Roman hinein. Wie das Asyndeton, so tritt auch die Anaphora in Eduards Reden auf[35]: „Ich weiss, du liebst Charlotten, und sie verdient es; ich weiss, du bist ihr nicht gleichgültig“ u. s. w. Auch die Hyperbel meidet er nicht. Mit Entsetzen stellt er sich vor[36], dass Ottilie „sich

in der verruchten kalten Welt jämmerlich herumdrücken müsste". Eine Kleinigkeit erregt ihn aufs äusserste[37]: „Wenn mir jemand in's Buch sieht, so ist mir immer, als wenn ich in zwei Stücke gerissen würde." Wir haben oben gesehen, wie gern sich die Dichter in zwei Figuren teilen, um verschiedene Ansichten einander gegenüberzustellen. Aber so leicht und lockend dies in der Welt des Verstandes ist, so schwer ist es in der des Gefühls. Die Hineinversenkung und das Einleben in das Innerste der verschiedensten Personen ist Goethe in den „Wahlverwandtschaften" gelungen, wie nie zuvor und nie später.

Sonderbar ist es, dass Goethe in der „Reise der Söhne Megaprazons", als das Gespräch beim Streite der Brüder über den Krieg der Kraniche mit den Pygmäen heftig zu werden beginnt, nur in indirekter Rede berichtet[38], worunter der Eindruck sichtlich leidet. Dieses abschwächende Verfahren findet sich in den „Unterhaltungen" stets, sobald der Dialog einen aufgeregten Charakter annimmt. Wenn die Debatte Karls und des Geheimrats[39] „durch mehreres Hin- und Wiederreden immer heftiger wird", so giebt uns der Bericht davon kein Bild. In der Novelle von der Sängerin Antonelli hören wir, dass sie mit dem Genueser ein Gespräch hält[40], durch das „eine wechselseitige, auf die edelste Achtung, auf das schönste Bedürfniss gegründete Freundschaft sich in kurzem zwischen ihnen befestigt". Ganz ähnlich heisst es von Ferdinand, dass er Ottilie beschwört, ihm ihre Hand nicht zu versagen, und darauf folgt statt des lebhaften Dialoges nur die Konstatierung des thatsächlichen Erfolges[41]: „Sie liebte ihn, sie war gerührt, sie sagte ihm zu, was er wünschte." Als der Vater entdeckt, dass er bestohlen ist, sagt Goethe[42]: „Unter den fürchterlichsten Drohungen und Verwünschungen erzählte er den Vorfall seiner Frau." Gegenüber den „Lehrjahren" erscheinen diese Novellen mit ihrem Verzicht auf alle starken Wirkungen blutlos und matt. Sorgfältiger ist wieder die Erzählung vom Procurator durch-

gearbeitet. Hier hat Goethe vielmehr die direkte Rede auch da eingeführt, wo das französische Original sie nicht hat. Als der Held die Schöne aufgefordert hat, sich mit ihm in die Erfüllung seines Gelübdes zu teilen, heisst es dort[43]: „Elle promist de les faire et accomplir sans fraulde ne sans deception ne mal engin.“ Bei Goethe aber haben wir die Rede, in der sie diesen wichtigen Entschluss kundthut[44], was ohne Zweifel ein Erfordernis der Situation ist. Obwohl in den „Wahlverwandtschaften“ der Affekt meist voll zur Darstellung gelangt, finden wir auch hier Stellen, an denen die direkte Rede stärker wirken würde. So wenn Eduards leidenschaftliche Liebe zu Ottilie sich in dem Gespräche mit der Baronesse verrät[45], oder wenn er mit dem Major der Heimat zureitet, das rote Ziegeldach des neuen Hauses in der Ferne erblickt und, von unwiderstehlicher Sehnsucht erfüllt, noch diesen Abend die Scheidung und alles abgethan wissen will.[46] Ganz ungleich ist der Stil der „Wanderjahre“. Zuweilen giebt Goethe die leidenschaftlich erregte Rede, zuweilen weicht er aus. Wenn die Baronin Hilarie überreden will, Flavio zu heiraten, nachdem sie seinen Vater geliebt hat, erwarten wir ein leidenschaftliches Gespräch, das uns Einblick in das innerste Seelenleben der Personen gewähren soll. Statt dessen macht Goethe den verfehlten Versuch, den Verlauf der Unterredung zu schildern[47]: „Man wechselte Reden ohne sich zu überzeugen; das Verständige wollte nicht in das Gefühl eindringen, das Gefühlte wollte sich dem Nützlichen, dem Nothwendigen nicht fügen; das Gespräch erhitzte sich, die Schärfe des Verstandes traf das schon verwundete Herz, das nun nicht mehr mässig, sondern leidenschaftlich seinen Zustand an den Tag gab“ u. s. w. Hier hören wir alles nur sehr aus der Ferne.

Mehr zutraulich keck, als wirklich erregt, versichert der Knabe Felix Hersilie seine Liebe[48]: „Ich lerne schreiben, damit ich dir einen Brief schicken kann, und reiten wie keiner, damit ich immer gleich wieder bei dir bin.“ Als

Lucidor der Gesellschaft entflieht, und Lucinde ihm folgt, ruft er aus[49]: „Sie hätte man nicht senden müssen, Lucinde, denn Sie sind es, die mich von dort vertrieb; ich kehre nicht zurück!“ Das klingt doch gewiss nicht wie Verzweiflung. Die Sätze sind viel zu rund und ausgedehnt, um die Zerrissenheit seines Innern wirklich wiederzugeben. Noch schlimmer steht es um den Schlusssatz, in dem er schwört, dass niemals eine andere als Lucinde sein Weib werden soll: „Diess aber sei so fest und sicher als irgend etwas, was vor dem Altar je geschworen worden, was ich jetzt schwöre, indem ich Sie verlasse, der bedauernswürdigste aller Menschen.“ Wir trauen der Leidenschaft nicht so viel Gedächtnis zu, um an ein „Diess“ nach einem eingeschobenen Relativsatze einen zweiten zu hängen. Kaum werden wir so dem Dichter glauben, dass Lucidor „höchst unzufrieden“ über die Belauschung seiner Monologe und „ärgerlich über die leichtsinnige Behandlung“ ist, wenn er mit einer haarscharfen Distinktion sagt[50]: „Für den Scherz eines Abends mochte das hingehen, aber eine solche beschämende Mystification Tage und Nächte lang gegen einen unbefangenen Gast zu verüben ist nicht verzeihlich.“ Die kokette, innerlich kühle Julie mag eher mit den Worten spielen[51]: „Ich wollte Sie nicht, das ist wahr, aber dass Sie mich ganz und gar nicht wollten, das verzeiht kein Mädchen.“

In der Novelle „Der Mann von fünfzig Jahren“ spricht der vernünftige Major, als er von Hilaries Liebe hört, zunächst mit grosser Ruhe über das Verkehrte einer solchen Neigung[52], wird aber dann stark von ihr ergriffen. Ueberhaupt finden wir hier einige lebhafte Scenen, und Flavio ist der Vertreter der leidenschaftlichen Rede, wie Eduard in den „Wahlverwandtschaften“, dessen Talent zu lieben er auch geerbt hat. Will er nur von den äusseren Umständen der Witwe reden, so ist er sehr bald bei ihren inneren Vorzügen und seiner Liebe angekommen[53]: „Unabhängig und höchst werth es zu sein, von vielen umgeben, von eben so vielen

geliebt, von eben so vielen umworben, doch wenn ich mich nicht sehr betriege, mir von Herzen angehörig." Als der Major berichtet, die Witwe habe von Flavio nichts erwähnt, sieht dieser auch darin einen Vorzug, für den er nicht genug Beiwörter finden kann[54]: „Das ist eben ihre zarte, schweigende, halbschweigende, halbandeutende Manier, wodurch man seiner Wünsche gewiss wird und sich doch immer des Zweifels nicht ganz erwehren kann." Er berichtet dann dem Vater, wie er sie bestürmt hat[55]: „Wenn in diesem schönen Herzen eine Neigung wohnt für den Glücklichen, der vor dir steht, so verhülle sie nicht länger, offenbare sie, gestehe sie! es ist die schönste, es ist die höchste Zeit." Wie fein macht Goethe hier von der Prolepsis Gebrauch und lässt den Werber die Erfüllung seiner Wünsche voraussetzen! An dieser Stelle tritt uns wirkliche Leidenschaft entgegen, der kein Ausdruck genügt, die jedes Wort siebenfach wiederholen möchte, um den Grad der Empfindung ganz anschaulich zu machen. Flavio schliesst mit der energischen Antithese: „Verbanne mich, oder nimm mich in deinen Armen auf!" Der Inhalt seines Berichtes zeigt aber, dass er sich bedenklich täuschen lässt; denn die schöne Witwe hat ihm verboten, mit seinem Vater über sie zu sprechen. Wir sehen den Major erst als Rivalen, dann als Sieger, und Flavio stürmt, von wilder Eifersucht ergriffen, in das Haus und ruft nach seinem Vater[56]: „Nicht hier, nun so lasst mich weg ihn zu suchen, er allein soll's hören, dann will ich sterben. Lasst mich von den Lichtern weg, von dem Tag, er blendet mich, er vernichtet mich." Alles will ihm helfen, der Hausarzt ergreift seine Hand, aber er will keinen Trost: „Was soll ich auf diesen Teppichen, ich verderbe sie, ich zerstöre sie; mein Unglück träuft auf sie herunter, mein verworfenes Geschick besudelt sie." Man glaubt Klingers Guelfo zu hören. Der Affekt dominiert über den Satzbau, alles geht aus den Fugen, und wir erhalten keine künstlich geschlungene Periode. Hilaries Entsetzen über den zurückkehrenden Major zeigt sich

nur in dem kurzen Ausrufe: „Lass uns fliehen, das ertrag' ich nicht.“ Später wird die Witwe durch Makarie gebessert und bittet dem Major ab, als sie ihn wiedersieht. Hier stört die Einmengung konventioneller Redestücke[57]: „Setzen wir uns, sagte die Augen trocknend das allerliebste Wesen. Verzeihen Sie mir, bedauern Sie mich, Sie sehen wie ich bestraft bin.“ Man muss konstatieren, dass Goethe selbst in den besten Partien der „Wanderjahre“ zuweilen entgleist.

Gerade die Eifersucht wird oft mit ihrer verzehrenden Glut dargestellt. Als der sterbende Vater Lenardo und Susanna gesegnet hat, ruft der Gehilfe[58]: „Er ist todt; in dem Augenblick, wo ich seine wiederhergestellte Sprache dringend anrufen wollte, mein Schicksal, das Schicksal seiner Tochter zu entscheiden, des Wesens das ich nächst Gott am meisten liebe, dem ich ein gesundes Herz wünschte, ein Herz, das den Wert meiner Neigung fühlen könnte. Für mich ist sie verloren, sie kniet neben einem andern!“ Gewiss haben wir auch hier eine Periode, aber eine ganz andere, wie die oben erwähnten. An jedes Satzstück tritt das nächste mit teilweiser Wiederholung, aber näherer Bestimmung des Gesagten: „Seiner Tochter“ — „des Wesens das“, „ein gesundes Herz“ — „ein Herz das“. Die einzelnen Satzstücke sind nicht konjunktional, sondern inhaltlich verbunden; die Periode zeitigt eine immer schärfere Präzisierung des Ausdruckes und stürmt geraden Ganges auf den hoffnungslosen Ausruf los.

In der „Novelle“ hat Goethe die Rede der Wärterin beim Anblicke des toten Tigers nur zum Ausdrucke des Affektes gemacht, indem er ihr die dialektische Färbung abstreifte.[59] Er hat aber ausserdem veredelt und lässt die Klage in einer Reihe von prächtigen Sätzen daherrollen, bis sie mit einem wilden „Wehe! Wehe!“ ausklingt. Die Frau jammert um den Tiger wie um einen teuren Angehörigen. Sie sagt nicht „Er war“, sondern redet ihn an: „Du warst der Schönste Deinesgleichen; wer hat je einen königlichen

Tiger so herrlich ausgestreckt im Schlafe gesehen, wie du nun hier liegst, todt um nicht wieder aufzustehen." Während der heftigen Worte des Weibes kniet weinend der Knabe neben ihr. Ursprünglich wollte Goethe die Rede unter beide verteilen. Im älteren Schema lesen wir: „Jammer beyder", aber in dem der Ausführung zu Grunde gelegten einfach „Jammer".[60] Gewiss hat die Scene, die nicht realistisch sein will, dadurch an Einheitlichkeit gewonnen, und wir haben jetzt eine Klagerede vor uns, die trotz des orientalischen Gepräges an ähnliche Stücke in antiken Tragödien erinnert.

§ 17.

Metaphern und Gleichnisse.

Shakespeares bilderreicher Stil reizte schon im achtzehnten Jahrhundert zur Nachahmung, obwohl wenige ahnten, wie schwer es sei, die Rede nicht mit Gleichnissen aufzuputzen, sondern diese organisch aus der Situation hervorwachsen zu lassen. Blankenburg steht dem künstlichen Schmuck der Sprache mit einer gewissen Reserve gegenüber und betont, er habe nicht[1] „jene räthselhafte Schreibart empfehlen wollen, die unter den Händen eines Meisters von vortrefflicher Wirkung ist, in der wir aber auch oft, um mich mit dem Dichter auszudrücken, zwey Garben Stroh durchwühlen müssen, um zwey Körner Weitzen zu finden." Später wiederholt er die Warnung: „Diese räthselhafte Schreibart möchte ich ehe abrathen, als empfehlen, da sie oft mehr Dunkelheit, als Licht, über die vorzustellenden Gegenstände verbreitet.". Die Deutlichkeit geht dem Rationalisten über die poetische Wirkung.

Glücklicherweise haben sich die Dichter Blankenburg nicht angeschlossen, sondern verwendeten nach wie vor die Metaphern, wenn auch sparsam. Blankenburgs Warnungen hätte sich Wieland zu Herzen nehmen sollen; denn er gerät

mit seinen Bildern leicht ins Preziöse. Laura beschreibt den Seufzer Felicias[2]: „Ich sah ihm von seiner Empfängniss an zu, wie er sich aus Ihrem schönen Busen allgemach emporarbeitete, bis zu dem Augenblick, da er zwischen Ihren halb geöffneten Lippen hervor in Gestalt eines kleinen Amor's davonflog.“ Der geheilte Don Sylvio versichert Felicia[3]: „Ihr erster Anblick hat das ganze Feuer meiner Einbildungskraft ausgelöscht.“ In einem ähnlichen Stile spricht Agathon[4] von der „mit den Ausdünstungen der Blumen durchwürzten Nachtluft.“ Aspasia legt in ihrer Rede über die Liebe die Odyssee allegorisch aus.[5] Hippias begiebt sich in den Kerker zu Syrakus[6], um sich an dem Falle des „politischen Ikarus“ zu weiden, der sich „auf den Wachsflügeln der Schwärmerei in die sonnigen Höhen des Hofes und der Fürstengunst“ gewagt hatte. Agathon meint verächtlich, der weise Hippias würde freilich „Mittel gefunden haben, den Tiger des Dionysos mit lauter Rosenketten vor seinen eigenen Wagen zu spannen.“ Wieland spielt mit der schönen Form und sucht rhetorische Verbrämung, nicht Steigerung der Ausdrucksfähigkeit, aber er ist doch bemüht, mit seinen Bildern im Ideenkreise des Griechen zu bleiben.

Das gleiche Streben darf man Haller nachrühmen, der mit jedem Volkscharakter rechnet. Im „Usong“ hält er das chinesische Kostüm sehr treu ein und lässt seine Personen in einer blumenreichen Bildersprache reden[7], die sicher auf gründlichen Studien beruht, die man aber doch nicht ohne Lächeln lesen wird, da sie unwiderstehlich an Coopers edle Rothäute gemahnt. Die wenigen Gleichnisse im „Fabius und Cato“ klingen an Homer an[8], beziehen sich sonstwie auf die Mythologie der Alten oder halten genau den Gesichtskreis des Sprechers ein. So heisst es[9]: „Die Würden müssen wie ein goldener Apfel unter das Volk geworfen werden“, oder[10]: „Alles Silber des Berges Orospeda wird niemals den Schlund anfüllen, den unsere Begierden ausgraben werden.“ Neben diesen kulturhistorischen Metaphern steht selten eine

allgemeinere. Haller charakterisiert den gemeinen Mann[11]: „Er sieht es für ein Vorrecht seiner Macht an, durch den Stempel seiner Gunst dem Kupfer den Wert des Goldes zu geben.“ Aehnlich äussert sich in den „Lehrjahren“ Madame Melina über die Männer[12]: „Sie wissen nichts zu schätzen, als was sie vorher mit dem Stempel einer willkürlichen Leidenschaft bezeichnet haben.“

Klingers Bilder erinnern an Aischylos. Der Teufel ruft Faust zu[13]: „Die Rache rauscht heran und Ewigkeit ist ihr Name.“ Als Raphael verkündet wird, welche grässlichen Qualen seiner harren, weil er die Diener der Inquisition getötet hat, schleudert er den furchtbaren Richtern die Worte entgegen[14]: „Dass ich euch alle hier schlachten könnte, wie sie, eure Leiber zum Haufen aufthürmen könnte — jauchzen könnte in dem Genuss der gerechten Rache, der Stärke meiner Faust, dann auffliegen könnte, wie der Adler, gesättigt vom erjagten Raub in den Schoss der Natur.“ Es kommen auch ruhigere Gleichnisse vor, die nach Art Wielands und Hallers den Verhältnissen angepasst sind. Haroun sagt zu Giafar[15]: „Wie der fruchtbarste Regen der ist, dessen Geräusche du nicht hörst, so ist die beste Regierung die, deren Gang man nicht empfindet.“

Goethe verwendet Metaphern und Gleichnisse weniger im Gespräch, als in der Erzählung, um Stimmungen zu charakterisieren. Kommen sie aber im Dialog vor, so treten sie auch gleich in grosser Häufung auf, und ein Bild ruft das andere hervor. Selten öffnet uns Goethe den Ausblick auf diese farbenprächtige Welt, um sie dann in ihrer ganzen bunten Fülle vorüberspielen zu lassen. Als Wilhelm dem Dichterberufe entsagen will[16], charakterisiert er ihn Werner mit einer solchen Menge von Vergleichen, dass der Freund schliesslich nicht mehr begreifen kann, warum Wilhelm, der so dichterisch über Dichter zu reden weiss, der Poesie den Rücken kehren will. Und nun muss Wilhelm gestehen, dass ihn nur die Verzweiflung über Marianes Untreue zu diesem

Entschlusse treibt. Er bricht in die Worte aus: „Ach, wer mir das vorausgesagt hätte, dass die Arme meines Geistes so bald zerschmettert werden sollten, mit denen ich ins Unendliche griff, und mit denen ich doch gewiss ein Grosses zu umfassen hoffte, wer mir das vorausgesagt hätte, würde mich zur Verzweiflung gebracht haben.“ Aber Wilhelm steigert die Rede noch weiter. Er fühlt, wie „das Gericht über ihn ergangen ist.“ Er hat sie verloren, „die anstatt einer Gottheit ihn zu seinen Wünschen hinüberführen sollte.“ Schliesslich gestaltet die schmerzhaft erregte Phantasie ein Bild, das in seinem kühnen Realismus an Platonische Metaphern erinnert: „Sie war mir bei meinen heimlichen Anschlägen der Kloben, an dem eine Strickleiter befestigt ist; gefährlich hoffend schwebt der Abenteurer in der Luft, das Eisen bricht, und er liegt zerschmettert am Fusse seiner Wünsche.“ Entmutigt wirft Wilhelm seine Jugendgedichte ins Feuer: „Für mich sind sie weder Stufe noch Aufmunterung mehr.“ Für unzerstörbar, für unverwundlich hat er sich gehalten: „Und ach! nun seh ich, dass ein tiefer früher Schade nicht wieder auswachsen, sich nicht wieder herstellen kann; ich fühle, dass ich ihn mit ins Grab nehmen muss.“ In einer ganz ähnlichen Weise fluten die Bilder hervor, wenn Augustin sein Verhältnis zu Sperata rechtfertigen will[17] oder seinen Wahnsinn schildert.[18] Goethes Metaphern sind alle edel, dem Volkstümlichen und Sprichwörtlichen bleibt er durchaus fern. Als der Unbekannte im Gespräche[19] mit Wilhelm für Willensfreiheit und Unabhängigkeit vom Zufall eintritt, sagt er nicht: „Jeder ist seines Glückes Schmied“, sondern braucht ein verwandtes Gleichnis, das in der dramatischen Litteratur schon seine kurze Vorgeschichte hat. Lessings Tempelherr sagt in seinem letzten Monologe von Recha:

> „Geschöpf?
> Und wessen? — Doch des Sklaven nicht, der auf
> Des Lebens öden Strand den Block geflösst,
> Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch

> Wohl mehr, der in dem hingeworfnen Blocke
> Die göttliche Gestalt sich dachte, die
> Er dargestellt?“

Die Vergleichung Rechas mit dem „Blocke“ hat etwas Unschönes. Bei Schiller kommt das Bild in eine edle Sphäre, indem nur ein Abstraktes verglichen wird. Marquis Posa sagt im Vorzimmer des Königs:

> „Was
> Ist Zufall anders als der rohe Stein,
> Der Leben annimmt unter Bildners Hand?“

Goethe lässt den Unbekannten sagen: „Jeder hat sein eigen Glück unter den Händen, wie der Künstler eine rohe Materie, die er zu einer Gestalt umbilden will.“ Die Stellen der drei Klassiker liefern einen Beleg für die nahe Verbindung von Drama und Roman in dieser Epoche.

In der Procuratornovelle hat Goethe das Gleichnis, ein schönes Weib verdorre wie eine Blüte, wenn sie sich von aller Gesellschaft abschliesse und sich eine gewaltsame Keuschheit auferlege, durch ein anderes ersetzt, das eine tiefere Beziehung zur ganzen Geschichte hat. Der Seemann hat sich bis zu seiner Verheiratung im fünfzigsten Lebensjahre nur mit Waren befasst. Jetzt bemerkt seine Gattin mit einer Anspielung auf sein Gewerbe gegen den Procurator[20]: „Er begriff, dass ein junges Weib nicht wie Juwelen und Perlen verwahrt werden könne; er wusste, dass sie vielmehr einem Garten voll schöner Früchte gleicht, die für jedermann, so wie für den Herrn verloren wären, wenn er eigensinnig die Thüre auf einige Jahre verschliessen wollte.“

Die grösste Wichtigkeit erlangt ein Gleichnis erst dann, wenn es nicht nur von einer Person hingestellt, sondern von der andern sofort aufgenommen und umgedeutet wird. Wilhelm empfiehlt Werther, sich von Lotte loszureissen. Dieser antwortet mit dem Bilde von einem Unglücklichen, der an

einer schleichenden Krankheit dahinstirbt, die ihm mit seinen Kräften auch den Mut raubt, sich durch einen Dolchstoss von ihr zu befreien[21]: „Zwar könntest du mit einem verwandten Gleichnisse antworten: Wer liesse sich nicht lieber den Arm abnehmen, als dass er durch Zaudern und Zagen sein Leben auf's Spiel setzte? — Ich weiss nicht! — und wir wollen uns nicht in Gleichnissen herumbeissen.“ Hier wird der Gegenspieler nur supponiert. Im „Tasso“ spricht Antonio[22] von dem wackren Manne, der den Schatten eines Baumes, unter dem er nach saurer Arbeit ruhen will, „von einem Müssiggänger breit besessen“ findet. Leonore meint, er werde doch den Schatten gern mit einem Manne teilen:

> „Der ihm die Ruhe süss, die Arbeit leicht
> Durch ein Gespräch, durch holde Töne macht.“

Missmutig bricht Antonio ab:

> „Wir wollen uns, Eleonore, nicht
> Mit einem Gleichniss hin und wieder spielen.“

Dieses Hin- und Herwenden des Bildes, bis alles herausgepresst ist, was es lehren kann, ist in den Platonischen Dialogen sehr beliebt und kommt auch bei den attischen Tragikern vor. Klinger zeigt starke Bekanntschaft mit Sophokles, kann daher ebensowohl von ihm wie von Goethe dieses Verfahren übernommen haben; denn auch dieser ernste Problemschriftsteller liebt es, ein Gleichnis wechselnd ausdeuten zu lassen. Etwas Verwandtes lag auch in Lessings Parabel von den drei Ringen vor. Als Haroun Giafar an den Thron gerufen hat, fürchtet er bald, durch den Glanz seiner Tugend, an die er kaum zu glauben vermag, verdunkelt zu werden. Er beschliesst, ihn zu prüfen, doch Abassa besorgt, Giafar könne durch Misstrauen beleidigt werden. Haroun wirft ein[23]: „Wenn dir ein Kaufmann aus Indien einen Edelstein anbietet, und ihn, als vom reinsten Wasser, anpreist, untersuchst du ihn nicht bei jedem Lichte, ob er

keine falschen Strahlen spielt?“ Abassa erwidert, der Stein fühle das Misstrauen nicht, und wenn er es fühle, könne es leicht geschehen, „dass die Beleidigung seinen reinen Glanz düster färbte.“ Sie würde dann bedauern, „eine kostbare Seltenheit zu einem gewöhnlichen Ding gemacht zu haben.“ Haroun giebt sich überwunden, rückt aber in einer zweiten Unterredung mit einem ähnlichen Gleichnisse an.[24] Er fragt seine Schwester, ob sie einen Wunderstein, gross und glänzend wie der Morgenstern, tragen würde, wenn ihn ihr eine Fee unter der Bedingung schenkte, „dass man die glückliche Besitzerin des einzigen Kleinods nicht mehr vor dem Glanze des Kleinods bemerken würde.“ Nach einigem Nachsinnen erwidert Abassa: „Ich würde ihn annehmen, ihn tragen, wenn er alle die, welche mich damit geschmückt sähen, glücklich machte.“ Haroun steht auf und ruft heftig: „Und ich — ich würde ihn zerschlagen.“ In dieser breiten Ausführung nähert sich Klinger den allegorisierenden Parabeln der Popularphilosophen. Ganz ähnlich spielen Faust und der Teufel ein Gleichnis von der im Menschen angezündeten Fackel[25], die ihm leuchtet, ihn blendet, ihn verzehrt, hin und her.

Auch Goethe macht die verschiedenartige Auslegung eines Gleichnisses zum Gegenstande der Diskussion. Werner bezieht sich in seiner Apologie des Handels auf Wilhelms allegorisches Gedicht vom Streite der Poesie und des Gewerbes und preist dagegen seine Göttin[26], die ihren Lieblingen Kronen schenkt, die „von echtem, aus der Quelle geschöpftem Golde und von Perlen glänzen, die sie aus der Tiefe des Meeres durch ihre immer geschäftigen Diener geholt hat.“ Greift Wilhelm dem Harfnerliede vor, indem er den Dichter mit einem auf hohen Gipfeln nistenden, von Knospen und Früchten sich nährenden Vogel vergleicht, so wendet der bedächtige Werner ein[27]: „Wenn nur auch die Menschen wie die Vögel gemacht wären, und, ohne dass sie spinnen und weben, holdselige Tage in beständigem Genuss zubringen

könnten! Wenn sie nur auch bei Ankunft des Winters sich so leicht in ferne Gegenden begeben könnten, dem Mangel auszuweichen und sich vor dem Froste zu sichern." Hier zieht Werner Wilhelms Vergleiche in das Gebiet der Prosa hinab. Dagegen hebt Wilhelm Philines frivole Gegenüberstellung der Aufführung und des Gastmahls zur Höhe einer fein durchdachten Vergleichung.[28] Serlo betont bei der Hamletbearbeitung die Notwendigkeit[29], die Spreu von dem Weizen zu sondern. Wilhelm will das nicht zugeben: „Es ist nicht Spreu und Weizen durcheinander, es ist ein Stamm, Aeste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte." Serlo behauptet dann wieder, man bringe nicht den ganzen Stamm auf den Tisch, sondern der Künstler müsse goldne Aepfel in silbernen Schalen seinen Gästen reichen.

Goethe hat die Verwandtschaft dieser hin- und hergespielten Gleichnisse mit denen der Platonischen Dialoge später deutlich erkannt; ursprünglich wird er wohl nicht direkt von dem griechischen Philosophen abhängig sein. Als Wilhelm betont, Felix solle eine universelle Bildung erhalten, verweist ihn Montan plötzlich auf eine „vortreffliche Erziehungsanstalt", die sich ganz in ihrer Nähe befindet, nämlich auf den Kohlenmeiler.[30] Nun fängt er an, den Freund zu fragen, wie man einen solchen anrichte u. s. w. Wilhelm ruft ungeduldig: „Wie mir scheint, willst du auf Sokratische Weise mir die Ehre anthun, mir begreiflich zu machen, mich bekennen zu lassen, dass ich äusserst absurd und dickstirnig sei." Aber Montan bringt ihn doch dahin, dass er sagt, was er verlangt. Man dämpft die Flamme nur, löscht sie aber nicht, und wenn die Kohle gar ist, verschliesst man den Meiler, damit er sich abkühle und zuletzt „auseinandergezogen, als verkäufliche Waare an Schmied und Schlosser, an Bäcker und Koch abgelassen und, wenn es zu Nutzen und Frommen der lieben Christenheit genugsam gedient, als Asche von Wäscherinnen und Seifensiedern verbraucht werde". Montan hält sich für einen alten Kohlenkorb tüchtig büchener

Kohlen, erlaubt sich aber die Eigenheit, sich nur um seiner selbst willen zu verbrennen. Demnach werden wir das obige Gleichnis nicht auf Gemeinnützigkeit, sondern auf Brauchbarkeit, sei es für sich, sei es für andere, beziehen. Wilhelm besitzt aber auch diese nicht. Ihn betrachtet Montan als einen Wanderstab, der überall grünt, aber nirgends Wurzel fasst. Die Gleichnisse sind in den „Wanderjahren" häufig[31], aber neben herrlichen stehen ganz unglückliche, und wiederum zeigt sich die Ungleichheit des Stiles. Der Alte erzählt von einer Stecknadel, die ein junger Mann seiner Liebsten beim Abschiede entwendete und jahrelang mit sich herumtrug.[32] Wilhelm erwidert mit einer in jedem Sinne spitzfindigen Aufnahme des Gegenstandes: „Mancher bringt wohl auch von einer so grossen und weiten Reise einen Stachel im Herzen mit zurück, den er vielleicht lieber los wäre." An anderer Stelle wird wieder ein Ereignis sehr kunstvoll zum Bilde gemacht. Der Alte zeigt Wilhelm ein elfenbeinernes Kruzifix, das er stückweise in langen Zwischenräumen aufgefunden hat, und fügt hinzu[33]: „Ich, entzückt über ein so glückliches Zusammentreffen, enthalte mich nicht die Schicksale der christlichen Religion hieraus zu erkennen, die, oft genug zergliedert und zerstreut, sich doch endlich immer wieder am Kreuze zusammen finden muss." Gleich darauf vergleicht der Alte das Menschenschicksal einem Fruchtbaum im Winter, dessen starre Aeste und zackige Zweige kaum wieder Blätter, Blüten und Früchte tragen zu können scheinen[34]: „Doch wir hoffen's, wir wissen's." Nach demselben Gesetze, wie in den „Lehrjahren", ruft ein Gleichnis mehrere hervor, aber im Gegensatze zu ihnen finden wir hier auch Schlacken neben edlem Erz.

§ 18.

Dialog und Monolog.

Der Monolog hatte sich im Drama des achtzehnten Jahrhunderts allmählich eine hohe Geltung erkämpft. Noch Gott-

sched hatte ihn einfach verworfen, erst Friedrich Nicolai, Moses Mendelssohn und Joseph von Sonnenfels waren energisch für ihn eingetreten. Lessing lieferte in seinen Dramen Monologe, die es den deutschen Theoretikern ersparten, auf Shakespeare und andere ausländische Muster zurückgreifen zu müssen. Statt dessen konnten sie nun die Praxis ihres grossen Landsmannes beleuchten. In seinem dramatischen Werte wurde der Monolog erst von J. J. Engel erkannt.[1] Lessing und die Theoretiker wirkten auch auf den Roman ein, der zwar auf Expositions- und Klammermonologe[2] verzichten kann, dem intimen Offenbarungsmonologe[3] gewissermassen neutral gegenübersteht, keineswegs aber die Selbstgespräche im Affekt, den Konflikt- und den Reflexionsmonolog zu entbehren vermag.

Im „Werther" sind die Monologe selten, und dies kann nicht Wunder nehmen, wenn man bedenkt, dass die Briefe sämtlich Selbstbekenntnisse sind und einen unmittelbaren Konnex zwischen Leser und Helden herstellen, wie es im Drama das Selbstgespräch thut. Werther berichtet uns seinen Monolog nach dem Gespräche mit dem Wahnsinnigen.[4] Er vergleicht darin ihre Schicksale, was er im Dialoge mit Unbekannten nicht thun konnte: „Du gehst hoffnungsvoll aus, deiner Königin Blumen zu pflücken — im Winter — und trauerst, da du keine findest, und begreifst nicht, warum du keine finden kannst. Und ich — ich gehe ohne Hoffnung, ohne Zweck heraus, und kehre wieder heim, wie ich gekommen bin." Schliesslich erscheint der Wahnsinnige Werther glücklicher, als er selbst: „Seliges Geschöpf! das den Mangel seiner Glückseligkeit einer irdischen Hinderniss zuschreiben kann." Der andere Monolog gehört der erzählenden Partie an und kam erst in der zweiten Fassung hinzu. Auf dem Wege nach dem Jagdhause vergleicht Werther seine Liebe zu Lotte mit der Alberts[5]: „Zieht ihn nicht jedes Geschäft mehr an als die theure köstliche Frau? Weiss er sein Glück zu schätzen?" Werther fühlt, dass er Lotte eher verdient hätte als Albert, dem er gerade deshalb lästig fallen muss.

Goethe, der schon im „Götz“ eine grosse Vorliebe für den Monolog gezeigt hatte, lässt ihn auch in den „Lehrjahren“ sehr oft dem Dialoge folgen, aber nicht allen Personen steht es zu, uns im Selbstgespräch ihre Gedanken und Entschlüsse zu eröffnen. Aurelie citiert mit einem „sagt' ich oft zu mir selbst“ vor Wilhelm ihre Monologe aus der Zeit nach der Bekanntschaft mit Lothario.[6] Sonst hat der Held allein das Wort, wie auch im „Tasso“ nur zwei kleine Auftritte Leonore und der Prinzessin allein gehören. Im Roman möchte man dieses Verfahren ohne weiteres für das gegebene halten; denn seine Scene ist meist der Platz, wo sich der Held befindet, und der Ortswechsel hat keine Hindernisse. Der Erzähler ist frei von der technischen Gebundenheit des Bühnendichters, der eine Person, die in zwei Scenen notwendig ist, zwischendurch mit den Zuschauern allein lassen muss. Aber die Praxis ist durchaus nicht überall die gleiche. Die Monologe fallen im „Agathon“ dem Helden allein zu, im „Siegwart“ stehen zwanzig Selbstgesprächen desselben zwei, die Kronhelm hält[7], gegenüber. Es giebt auch Romane, die so nahe an der dramatischen Form hinstreifen, dass jeder Person Monologe in den Mund gelegt werden. Alle Helden Klingers sind Grübler und Zweifler und geben ihren Gesinnungen gern in Selbstgesprächen Ausdruck. Im „Faust“ sind sie auch für den Helden reserviert.[8] Dagegen wird es uns in einem Werke, das so stark vom „Nathan“ beeinflusst ist, wie die „Geschichte Giafars des Barmeciden“, nicht Wunder nehmen, dass nicht allein der Held[9], sondern auch Abassa[10], Haroun[11] und Khozaima[12] Monologe halten.

Als Agathon und Hippias ihre Meinungen über Glückseligkeit und Tugend zu einem vorläufigen Austausche gebracht haben, hält Agathon einen begeisterten Gesinnungsmonolog[13], dessen Quintessenz ist, der Schwärmer Agathon würde: „Lieber in das Fass des Diogenes kriechen, als den Palast, die Gärten, das Gynäceon und die Reichthümer des weisen Hippias besitzen und Hippias sein.“ Wilhelm Meister

muss sich nach der Unterredung mit Melina, sobald er allein ist, „Luft machen“ und beginnt mit den Worten[14]: „Unglücklicher Melina, nicht in deinem Stande, sondern in dir liegt das Armselige, über das du nicht Herr werden kannst!“ Nun entwirft der Enthusiast eine wenig schmeichelhafte Charakteristik des Mutlosen, die von dem Gefühle durchdrungen ist, „was er an Stelle des Unwürdigen thun würde“, und mit dem Verwerfungsurteil schliesst: „Fühltest du dich genug in dir selbst, so würdest du dir gewiss Ort und Gelegenheit aufsuchen, dich in andern fühlen zu können.“ Wieland und Goethe mischen Ausrufe und rhetorische Fragen ein, aber Wielands Mangel an dramatischer Begabung verrät sich doch, wenn Agathon plötzlich in sein aufgeregtes Selbstgespräch eine Anekdote einflicht, die den Leser vielleicht erfreut, auf jeden Fall aber deplaciert ist: „Ich kannte zu Athen ein junges Frauenzimmer“ u. s. w. Die Monologe Agathons sind mit einer Ausnahme[15] weit umfangreicher als die Wilhelms, die dafür zahlreicher eingestreut werden. Beide Dichter leihen ihren Helden ausdrücklich die Eigenschaft, gern mit sich selbst zu reden. Als Wilhelm noch in der glücklichen Täuschung über Marianes Treue lebt, hören wir[16]: „Wo er stand und ging, redete er mit sich selbst; sein Herz floss beständig über, und er sagte sich in einer Fülle von prächtigen Worten die erhabensten Gesinnungen vor.“ Die Seiltänzer werden mit begeistertem Beifall belohnt, und Wilhelm knüpft daran Bemerkungen über die Schwierigkeit[17], eine solche Wirkung durch ein edles Wort, oder eine gute That hervorzubringen. Aber Laertes und Philine sind zu einem ernsten Gespräche darüber nicht aufgelegt. Daher veranstaltet Wilhelm einen einsamen Nachtspaziergang und „unterhält sich allein mit diesen Lieblingsbetrachtungen“. Weiter sagt uns der Dichter nichts. Es würde auch Wiederholungen geben, wenn uns alles mitgeteilt würde. Aehnlich liefert Wieland nur[18] „Proben der geheimen Gespräche, welche Agathon mit sich selbst hielt“. Er hält es sogar für nötig,

seinen Helden wegen dieser „Unart" zu entschuldigen. Er meint, jeder, der allein sei, fange an zu monologisieren[19]: „Denn mit den Bäumen und Nymphen reden nur die Verliebten." Darin liege auch nichts Unschickliches: „Da ein so feiner Weltmann, als Horaz unstreitig war, sich nicht geschämt hat, zu gestehen, dass er öfters mit sich selbst zu reden pflege." Dazu fügt Wieland noch die gebräuchliche Fiktion, er besitze ein Tagebuch von der eigenen Hand seines Helden: „Dieser Umstand macht begreiflich, wie der Geschichtschreiber wissen konnte, was Agathon bei dieser und andern Gelegenheiten mit sich selbst gesprochen."

Der junge Grieche hat schon reiche Erlebnisse aufzuweisen, als er uns entgegentritt, während Wilhelms einfaches Dasein erst vor unsern Augen vielgestaltig zu werden beginnt. Agathon kann schon im ersten Buche[20], als er zum Sklaven gemacht wird und Psyche nach flüchtigem Wiedersehen verliert, durch den plötzlichen Glückswechsel erschüttert, einen Monolog halten, in dem er sein ganzes Leben in flüchtigen Bildern vorüberziehen lässt und ausruft: „Wie ähnlich ist Alles dies einem Fiebertraume, wo die schwärmende Phantasie, ohne Ordnung, ohne Wahrscheinlichkeit, ohne Zeit oder Ort in Betrachtung zu ziehen, die betäubte Seele von einem Abenteuer zu dem andern, von der Krone zum Bettlersmantel, von der Wonne zur Verzweiflung, vom Tartarus ins Elysium fortreisst." Als Wilhelm Therese entrissen ist, und Natalie unerreichbar scheint, als er fühlt, dass man ihn zu entfernen wünscht, da überfällt ihn die Erinnerung an alles Unglück, das er erlebt hat, alle Frauengestalten, die an ihm vorübergegangen sind, ohne sein eigen zu werden.[21] Wenn Agathon ausruft: „I s t d e n n d a s L e b e n ein Traum, ein blosser Traum, so eitel, so unbedeutend, so unwesentlich als ein Traum?", kommt Wilhelm zu der leidenschaftlichen Frage: „I s t d e n n d a s L e b e n bloss wie eine Rennbahn, wo man sogleich schnell wieder umkehren muss, wenn man das äusserste Ende erreicht hat? Und steht das Gute, das Vor-

treffliche nur wie ein festes unverrücktes Ziel da, von dem man sich ebenso schnell mit raschen Pferden wieder entfernen muss, als man es erreicht zu haben glaubt?“ Felix kommt daher, und Wilhelm macht vergeblich den Versuch, ihn ernstlich für ein Spielzeug zu interessieren. Schliesslich ruft er in seiner Aufregung, die ihn noch nicht verlassen hat, aus: „Du bist ein wahrer Mensch! komm, mein Sohn! komm, mein Bruder, lass uns in der Welt zwecklos hinspielen, so gut wir können!“ Wilhelm ist ein leidenschaftlicher Mensch, Agathon ist der Held eines moralisierenden Romanes; daher nimmt sein Selbstgespräch eine ganz andere Schlusswendung. Er blickt „auf die majestätische Natur, die ihn umgiebt“, auf das Meer, und sagt: „Was sind meine Zweifel anders als Eingebungen einer eigennützigen Leidenschaft?“ Die weitere Verfolgung dieses Gedankens führt ihn zu dem Resultate: „Es wäre zugleich gottlos und thöricht, sich einem Kummer zu überlassen, der den Himmel beleidigt, und uns selbst der Kräfte beraubt, dem Unglück zu widerstehen, und der Mittel, wieder glücklich zu werden.“ Die Anwendung dieses Rezeptes gegen die Aufregung setzt freilich die Ruhe voraus, die es verschaffen soll.

Während die meisten Monologe Wielands durch den starken Beisatz von Moral und Didaktik eine unförmliche Struktur erhalten, findet sich ein einziger, der auch in der leidenschaftlich abgerissenen, stammelnden, zerhackten Sprache meisterhaft angelegt ist. Hier nähert sich der „wortreiche Wieland“, wie ihn Düsel nennt[22], einmal der sparsamen Kürze Lessings. Agathon wird nach der Verführung durch Danae von Hippias mit verstecktem Spotte begrüsst. Seine Empfindungen ergiessen sich in ein Selbstgespräch, das die „zückenden Bewegungen der wieder auflebenden Tugend“ prächtig wiederspiegelt[23]: „Ist's möglich? Einer von den Seinigen? — Dem Hippias ähnlich? — Ihm, dessen Grundsätze, dessen Leben, dessen vermeinte Weisheit mir vor Kurzem noch so viel Abscheu einflössten!“ ... „Himmel! wo bin ich?

An was für einem jähen Abhang finde ich mich selbst! — Welch ein Abgrund unter mir! O Danae, Danae!" Bis zu diesem Grade der Zerrissenheit steigert Goethe die Sprache nur im „Werther", als der Held Albert sein Glück missgönnt[24]: „Er hat sie, nun gut, er hat sie — ich weiss das, wie ich was anders auch weiss, ich glaube an den Gedanken gewöhnt zu sein, er wird mich noch rasend machen, er wird mich noch umbringen. — Und hat denn die Freundschaft zu mir Stand gehalten?" Der Stil der „Lehrjahre" ist nicht so aufgeregt, aber Goethe nähert sich der Sprache Agathons und Werthers, als Wilhelm auf dem Wege zu Natalie ist, aber zur Gräfin, die er unglücklich gemacht hat, fahren zu sollen glaubt[25]: „Um Gotteswillen! was ist das? das ist nicht die Hand der Gräfin, es ist die Hand der Amazone! — Ist es möglich? ist es wahr? was soll ich thun? bleiben und abwarten und aufklären? oder eilen? eilen und mich einer Entwicklung entgegenstürzen? Du bist auf dem Wege zu ihr, und kannst zaudern? Diesen Abend sollst du sie sehen, und willst dich freiwillig ins Gefängnis einsperren? Es ist ihre Hand, ja sie ist's! diese Hand beruft dich, ihr Wagen ist angespannt" u. s. w. Wir haben hier eine noch stärkere Häufung von Fragesätzen, als in Agathons Monolog. Die Satzzeichen deuten kurze Pausen zwischen den hastig gerufenen Worten an. Wenn man die Pausen beim Rezitieren überbrückt, verdirbt man Wilhelms Monolog weit mehr, als den Agathons; denn bei Goethe fehlt nichts, während Wieland den verzweifelten Griechen die Subjekte ohne Prädikate hervorstossen lässt: „Diese üppigen Gemälde — diese schlüpfrigen Nymphen — diese Gespräche, worin Alles, was dem Menschen gross und ehrwürdig sein soll, in ein komisches Licht gestellt wird — diese Verschwendung der Zeit — diese mühsam ausgesonnenen und über die Forderung der Natur getriebenen Ergetzungen — Himmel! wo bin ich?" Dagegen setzt Goethe immer die Prädikate, und erst, als Wilhelm im Wagen sitzt, folgt noch ein kurzer Monolog mit ähnlichen

Verkürzungen nach: „So ist also auch diese Natalie die Freundin Theresens! welch eine Entdeckung, welche Hoffnung und welche Aussichten! Wie seltsam, dass die Furcht“ u. s. w. Aber auch diese Stelle kann man nicht ohne weiteres der Wielands an die Seite setzen. Goethe sind Ausrufe mit „wie“ ohne nachfolgendes Prädikat auch in der Erzählung geläufig[26]: „Seine Geliebte kam ihm an der Treppe entgegen, und wie schön! wie lieblich!“ (sc. war sie). Wieland schreibt sein „diese üppigen Gemälde —“ nur dem Monolog zu Liebe. Der Hauptunterschied aber ist der, dass Wieland lange Selbstgespräche aufbaut, und Goethe sie aufteilt, was sich gerade hier besonders gut beobachten lässt. Wilhelm hält den ersten Monolog in dem Glauben, er trete eine Bussfahrt zur Gräfin an, den zweiten, als er sich in ihrem Briefe als ein Unbekannter erwähnt findet, den dritten, als er die Handschrift der Amazone erkennt, den vierten im Wagen, als er seine Erinnerungen sammelt, den fünften, als er im abendlichen Zwielicht die Handschrift wieder betrachtet und zu neuen Zweifeln gedrängt wird. Das ist aber nur die Technik der beiden letzten Bücher, nicht die der fünf ersten und nicht die des „Agathon“, von dem Goethe hier nicht abhängig ist. Die beiden letzten Bücher enthalten doppelt so viele Monologe, als die fünf ersten zusammen, aber mit Ausnahme des letzten Selbstgespräches, in dem Wilhelm die Summe seiner Existenz zu ziehen versucht[27], gehören alle ausführlichen der grossen ersten Partie an. In der zweiten besteht die Neigung, den Helden nicht über eine Reihe von Ereignissen reflektieren, sondern an jedes Geschehnis sofort einen Ausruf oder wenige Sätze anknüpfen zu lassen, wodurch die Monologe in kleine Teilstücke zerschlagen werden. Immerhin ist dabei zu beachten, dass die meisten Briefe, die schliesslich geschriebene Monologe darstellen, den letzten Büchern angehören. Im „Raphael de Aquilas“ finden wir nur wenige Selbstgespräche[28], die Klinger sonst sehr liebt. An ihre Stelle treten die oben betrachteten zahlreichen

Briefe[29], die nur zum geringsten Teile Nachrichten, vielmehr meist Reflexionen enthalten oder einer Stimmung Ausdruck verleihen.

Die Einsätze von Goethes Monologen sind zum Teil echt dramatisch. Werther fängt mit einer Wiederholung der Worte des Wahnsinnigen an[30]: „Da du glücklich warst!“ In seinem zweiten Selbstgespräche stürzen nach dem aufgeregten „Ja, ja!“ die Adjektiva übereinander[31]: „Das ist der vertraute, freundliche, zärtliche, an allem theilnehmende Umgang, die ruhige dauernde Treue! Sattigkeit ist's“ u. s. w. Wilhelm knüpft nach dem Gespräche mit dem Abbé durch „Ja wohl hat er Recht!“ an dessen Rede an[32], und fängt nach der Unterredung mit Jarno[33] mit einem entrüsteten „Nein!“ an. Beide Einsätze sind im „Agathon“ vorgebildet, ebenso der mit einer Frage[34], der die reflektierenden Monologe einleitet. So beginnt das Selbstgespräch Ferdinands[35], in dem er über das Recht der Väter, ihren Kindern Genüsse zu versagen, nachgrübelt, als ein echter Reflexionsmonolog mit „Ist es nicht sonderbar, dass“ u. s. w. Zuweilen setzt Goethe auch mit einem höchstens etwas emphatisch gefärbten Aussagesatze ein[36] oder mit einer Apostrophe wie[37]: „Unglücklicher Melina!“ Die Selbstgespräche, in denen ein Affekt sich Luft machen soll, beginnen mit[38] „Ja!“, „O!“, „Ach!“ oder dem stutzenden „Wie?“ Niemals aber hat Goethe mit einer Anrufung des Höchsten eingesetzt, während im „Siegwart“, wo der Held mit einem Monologe auf den Lippen stirbt[39], nachdem er zuvor zwei schriftliche verfasst hat[40], zwölf Selbstgespräche[41] mit „Gott!“ oder „Heiliger Gott!“ anfangen.

Im Drama giebt es nur eine Art von Monolog, im Romane zwei: den gedachten und den gesprochenen. Werthers erstes Selbstgespräch ist durch „rief ich aus, schnell vor mich hin nach der Stadt zu gehend“ gekennzeichnet. Dagegen heisst es bei dem zweiten: „Sagte er zu sich selbst, mit heimlichem Zähneknirschen“, und weiterhin: „Er war mit

diesen Gedanken und Selbstgesprächen endlich gleichsam wider Willen bei dem Jagdhause angekommen." Hier haben wir uns gewiss nur einzelne Worte laut gesprochen zu denken. Einen solchen Unterschied macht bereits Wieland. Im „Agathon" sind einzelne Monologe durch „sagte er zu sich selbst"[42] oder „philosophierte er mit sich selbst"[43], andere deutlicher durch „dachte er"[44] charakterisiert. Vor einem leidenschaftlichen Gefühlserguss aber hören wir[45]: „Endlich fasste er sich doch so weit, dass er seinem beklemmten Herzen durch folgendes oft abgebrochenes Selbstgespräch Luft machen konnte." Hier ist nur laute Rede möglich; denn der Dichter verzichtet ausdrücklich auf die Gedanken vor dem Monologe und fährt innerhalb desselben einmal mit „rief er aus" fort. Miller und, wie oben erwähnt, Goethe haben Selbstgespräche, in denen Ausruf und Gedanke wechseln, so dass die ruhige Kette der Reflexionen durch wild hervorgestossene Aeusserungen unterbrochen wird.[46] Ausser dem farblosen „sagte er"[47], den je einmal belegten „er sprach und weinte laut"[48], „sagte er halb laut"[49], kommen im „Siegwart" sehr häufig die Formeln „rief er"[50] und „dachte er"[51] vor. Bei Klinger, der sonst lieber „rief er" oder sogar „schrie er"[52] setzt, finden wir eine neue Formel für den Gedankenmonolog. Giafar wird von Hagul gebeten, dessen Söhne zu den Gerichtssitzungen zuzulassen[53]: „Der Kadi bewilligte es gefällig und sagte heimlich in seinem Herzen: möchte doch Abmet Zeuge seyn, was Giafar in Bagdad wirkt!" Als er dann von der Karawane sofort als Barmecide erkannt wird[54], „sagt er in seinem Herzen: so kennt mich denn der ganze Erdboden" u. s. w. Faust fasst in der Verzweiflung den Entschluss, sich nicht mehr um die Befriedigung seiner irdischen Wünsche, sondern nur noch um die Lösung des Welträtsels zu bekümmern[55]: „Wer diesen Knoten gelöst, oder sich überzeugt hat, dass er nicht zu lösen sey, sagte er in seinem Herzen, der macht sich zum Meister seines Geschicks." Dass Giafar sich nicht laut seine Eitel-

keit gesteht, ist begreiflich, aber Fausts trotziger Entschluss verlangt ein „rief er aus“. Schliesslich kommt man zu der Ueberzeugung, dass Klinger hier nur zu dieser Formel gegriffen hat, um die Einleitungen der Monologe zu variieren.

In den „Lehrjahren“ wird die Scheidung zwischen den beiden Arten von Selbstgesprächen noch schärfer, als im „Werther“, und wir finden hier auch Klingers Formel wieder. Als Wilhelm vor Marianes Thür ein Ständchen bringen lässt und, auf einer Bank hingestreckt, lauscht[56], „sagt er in seinem Herzen“: „Sie hört auch diese Flöten“ u. s. w. Es ist ein leises, sanftes Aufdämmern von Erinnerungen, die dann langsam in leidenschaftliches Verlangen übergehen. Eine ganz ähnliche Stelle finden wir in den „Wahlverwandtschaften“. Eduard sitzt des Nachts auf seinem Zimmer, Ottilies Ausarbeitung in der Hand[57]: „O dass es ein andres Document wäre! sagt er sich im Stillen.“ Der Mond lockt ihn ins Freie. Er setzt sich auf die Terrassentreppe unter Ottilies Fenster: „Mauern und Riegel, sagt er zu sich selbst, trennen uns jetzt, aber unsre Herzen sind nicht getrennt.“ Die Aehnlichkeit der weichen Stimmungsmonologe Eduards und Wilhelms ist auffällig, ein Unterschied bleibt jedoch. Während Marianes Liebhaber in einem langen zusammenhängenden Monologe spricht, ist der Eduards in zwei vollständig getrennte Teilstücke zerschlagen, wie das Goethes Gewohnheit seit den letzten Büchern der „Lehrjahre“ ist.

Wilhelms Monolog nach dem Gespräche mit Melina haben wir uns wenigstens teilweise als laut und emphatisch ausgerufen zu denken; denn es heisst[58]: „Unter solchen Worten und Gedanken hatte sich unser Freund ausgekleidet.“ In lauten begeisterten Worten preist Wilhelm nach der Berufung der Schauspieler durch den Baron das Glück derer[59], „die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt.“ Ebenso tritt die laute Rede ein bei der entrüsteten Verwerfung von Jarnos Vorschlag[60], Mignon und den Harfner zu verlassen, beim Preise der stets mit ihrem Schick-

sal einigen Therese[61], auf dem Wege nach der Stadt bei der seltsamen Ahnung vom Schicksal Marianes[62], bei den Zweifeln über Felix' Abstammung und den Ausrufen über die Forderungen der Natur und Gesellschaft, zu denen ihn später die Entwicklung des Knaben drängt[63], bei den Ausbrüchen der Furcht, Hoffnung, Freude und Verzweiflung auf dem Wege zu Natalie[64], bei der Bewunderung der Kunst im Hause des Oheims[65] und bei Wilhelms Schmerz nach dem Verluste Thereses.[66] Einen energisch hervorbrechenden, wenn auch kurzen, Monolog hält Eduard in den „Wahlverwandtschaften", als er den Bettler zum letzten Male sieht[67]: „O du Beneidenswerther! rief er aus" u. s. w.

Diesen als laut gekennzeichneten Monologen stehen durch „sagte er manchmal im stillen zu sich selbst"[68] oder „sagte er vor sich"[69] charakterisierte stille Ueberlegungen gegenüber, wie sie Wilhelm anstellt, ehe er zur Gräfin eilt, um ihr sein Stück vorzulesen[70], oder wenn er über Ahnungsgefühle und Vorempfindungen nachsinnt[71] oder wenn er den Entschluss, aufs Theater zu gehen, endgültig überlegt.[72] Wilhelms Gedanken, die sich ihm aufdrängen, als er die Gräfin im schönsten Putze sieht, sind ebenfalls in Form eines ausführlichen Monologes gegeben[73], aber Goethe bemerkt dazu: „Von den tausenderlei Gedanken, die sich in seiner Seele kreuzten, mochte ungefähr folgendes' der Inhalt sein." Wir erhalten also nur die Inhaltsangabe eines Gedankenmonologs. Als Wilhelm in die geheimnisvollen Gebräuche der Gesellschaft eingeweiht wird und merkt, dass die Mitglieder derselben ihn niemals aus den Augen gelassen haben, drängt sich ihm der Einwurf auf[74]: „Wenn so viele Menschen an dir theilnahmen, deinen Lebensweg kannten, und wussten, was darauf zu thun sei, warum führten sie dich nicht strenger?" Er spricht diesen Gedanken nicht laut aus, aber zur Antwort ruft eine Stimme: „Rechte nicht mit uns!" Scheint hier die Grenze zwischen dem nur Gedachten und dem laut Mitgeteilten völlig verwischt, so ist bei den

grösseren Gedankenmonologen der „Wahlverwandtschaften" keine feste Linie zwischen den Reden der Personen und derjenigen des Dichters gezogen. Goethe eröffnet ein Kapitel mit einer Reihe von allgemeinen Betrachtungen, die wir von ihm selbst zu hören glauben, um uns dann plötzlich durch den Zusatz zu überraschen[75]: „Zu solchen Betrachtungen ward unser Gehülfe aufgefordert, als" u. s. w. Aehnliches treffen wir auch mitten in der Erzählung. Charlotte und Ottilie sind auf dem Wege zum neuen Gebäude[76]: „Jene überliess sich mancherlei Betrachtungen. Auch auf dem festen Lande giebt es wohl Schiffbruch" u. s. w. Wer merkt hier sofort, dass mit diesem „Auch" ein Monolog beginnt? Goethe hat in seinen späteren Schriften offenbar die Neigung, den Leser wie mit verbundenen Augen zu führen, so dass er sich plötzlich inmitten eines Dialoges oder Selbstgespräches findet, ohne doch angeben zu können, wie er dahin geraten sei.

In den „Unterhaltungen" finden wir sechs Monologe[77], die durch „sagte er zu sich selbst" oder „er klagte sich selbst in seinen Gedanken an" gekennzeichnet sind. Bei einem einzigen[78] heisst es: „Er rief aus." Besonders interessant sind hier natürlich die Monologe der Procuratornovelle, die Goethe nicht ohne Veränderungen herübergenommen hat. In den „Cent nouvelles nouvelles" kommt der eifrige Kaufmann, der immer nur an seine Geschäfte gedacht hat, plötzlich in seinem fünfzigsten Jahre auf den Gedanken, dass er eigentlich umsonst arbeite, da er keine Erben habe. Traurig wandert er zu dem grossen Kinderfeste, und als er dort die Eltern und die Kleinen glücklich sieht, vermag er nicht zu bleiben, sondern eilt nach Hause und giebt seiner Betrübnis in einem Monologe Ausdruck. An diesen schliesst sich ein zweiter, in welchem er sich besinnt, es sei noch Zeit zu heiraten[79]: „Sie me convient arrester et donner toute entente, veiller et traveillier, advisant où je troveray femme propice et convenable à moi." Dagegen kommt bei Goethe der See-

mann zufrieden zu dem Feste, wohnt ihm anfangs mit Vergnügen bei, und erst ganz allmählich fällt ihm hier zum ersten Male seine Einsamkeit auf. Die zwei Monologe werden in einen zusammengezogen und stark verinnerlicht. Der Seemann denkt in der Vorlage eigentlich nur an Erben: „Quel nom, quelle renommée aray je après la mort.“ Bei Goethe tritt der Einfluss des Familienromans zu Tage[80]: „O wie anders werden heute Abend jene glücklichen Eltern ihre Kinder um den Tisch versammeln, ihre Geschicklichkeit preisen, und sie zu guten Thaten aufmuntern.“ Der französische Monolog ist rhetorisch, er variiert den Ausdruck, nicht den Gedanken. Goethes Seemann tauchen eine Fülle von Bildern aus dem Familienleben auf, während er andererseits seine Goldstücke ungeduldig schreien hört: „Geh und eile, schaffe noch mehr Unsersgleichen herbei.“ Allerdings hat Goethe ein Bild seiner Vorlage gestrichen: „Ce que j'ay fait par cy devant prenne semblance et comparaison aux oyselletz qui font leurs nidz et preparent avant qu'ilz y pondent leurs œufz.“ Warum Goethe diesen hübschen Vergleich nicht herübernahm, lässt sich schwer sagen. Er hat statt dessen die nüchternen Worte: „Siehst du noch Kinder in deinem Hause, so werden dir diese spätern Früchte den grössten Genuss geben, anstatt dass sie oft denen, die sie zu früh vom Himmel erhalten, zur Last werden und zur Verwirrung gereichen.“ Der grosse Monolog, in dem später der Seemann der Unzufriedenheit mit seiner veränderten Lebensweise Ausdruck giebt, ist ganz von Goethe. In der Quelle finden wir statt dessen eine erzählende Partie, die durch diese Umwandlung ungeheuer viel an Leben gewonnen hat. Lesen wir dort[81]: „Luy sembloit bien qui n'estoit pas seulement difficille de soy tenir de navier, non hauter la mer, et l'abandonner de tous poins, mais aussi chose la plus impossible de ce monde.“ Es ist ein anderes, ob wir von der Sehnsucht eines Mannes hören, oder ob er uns selbst zuruft[82]: „Wie geht es mir nun? der ich bisher wie ein Fisch das Wasser, wie ein

Vogel die freie Luft geliebt, da ich mich in einem Gebäude bei allen Schätzen und bei der Blume aller Reichthümer, bei einer schönen jungen Frau eingesperrt habe." Dort bedenkt er, „que les jeunes galans, luy present, estoient coustumiers de passer souvent devant son huys". Hier ruft er: „Spazieren diese jungen seidenen Herrchen nicht schon jetzt vor meinen Fenstern auf und ab." An dem darauf folgenden Entschlussmonologe hat Goethe wenig geändert[83], aber ihm doch einen energischeren Einsatz gegeben. Statt: „Il m'est trop plus convenable vivre que morir," beginnt der Seemann: „Thörichter Mensch! du lässest es dir so sauer werden u. s. w.

Die Monologe der jungen Frau haben ebenfalls einige Veränderungen erlitten. In der Novelle hört sie auf die jungen Leute, die ihr Ständchen darbringen[84], wird wankelmütig und erkennt, „que son mary estoit tressage quand sie bien luy avoit acertené que gauder ne se pourroit en continence et chasteté." In einem Selbstgespräche erwägt sie die Schwierigkeit, den Bedingungen ihres Gatten treu zu bleiben, „que je eleusse homme qui fust sage, bien renommé et de grand vertu, et non oultre". Bei Goethe bemerkt sie zunächst, dass die galanten Herren alle leichtsinnig und eitel sind, und sagt scherzend zu sich selbst[85]: „Mein Mann hat einen klugen Einfall gehabt! Durch die Bedingung, unter der er mir einen Liebhaber zugesteht, schliesst er alle diejenigen aus, die sich um mich bemühen, und die mir allenfalls gefallen könnten." Hier ist die Folge zur Ursache geworden. Goethes Schöne erlaubt sich nur in dem Gefühl, durch die Bedingung des Gemahls vor der Versündigung geschützt zu sein, das Wohlgefallen an der Musik und an der Gestalt der Jünglinge. Dann erst gewinnt in ihr die Sinnlichkeit die Oberhand, und sie muss sich in einem zweiten Selbstgespräche gestehen: „So war es also doch möglich, was ich ihm so lebhaft abstritt."

Der letzte Monolog der Gattin, in dem sie ihrer heftigen Liebe zum Procurator Ausdruck giebt, ist ganz Goethes

Eigentum. Der Franzose sagt ausdrücklich[86]: „Après ung tas d'ymaginacions que pour abreger je passe, conclut et determina d'envoier sa petite meschinette devers luy." Bei Goethe sucht sie dieses Vorhaben vor sich selbst zu rechtfertigen, gedenkt ihres Gatten, der alles vorhergesehen hat, und schliesst mit dem Ausrufe[87]: „Thöricht, wer die Gelegenheit versäumt, thöricht, wer der gewaltsamen Liebe widerstehen will." Man sieht, wie tiefgreifende Aenderungen Goethe an den Selbstgesprächen vorgenommen hat.

In einer sehr wenig kunstvollen Verwendung finden wir den Monolog in der Novelle „Wer ist der Verräther?"[88] Der Held, Lucidor, besitzt nicht die Gabe der Mitteilung und ist allzu vorsichtig geworden, weil er an unwürdige Freunde Bekenntnisse verschwendet hat. Daher ergiesst sich sein Herz in Monologen, sobald er allein ist. Er hat diese Gewohnheit mit Agathon und Wilhelm Meister gemein. Aber hier ist die ganze Erzählung auf sie aufgebaut. Die Novelle beginnt mit einem Expositionsmonolog, aus dem wir erfahren, dass Lucidor Julie nicht heiraten kann und Lucinde liebt.[89] Seine weiteren Pläne, ihr Misslingen, seine Verzweiflung teilt er uns in vier Monologen mit.[90] Dann folgt die glückliche Lösung. Alle Selbstgespräche Lucidors sind belauscht worden, das ganze Haus kennt das Geheimnis, das er im tiefsten Herzen zu bewahren glaubt. Die Eltern kommen seinen Wünschen zuvor, und Lucinde wird ihm zu teil. Expositionsmonolog und belauschte Monologe sind aber Requisiten miserabelster Bühnentechnik, die man hier gewiss nicht zu finden erwartet.

Lucidors Selbstgespräche sind zusammenhängend, nur eines ist in Teilstücke zerschlagen.[91] Sie sind leidenschaftlich bewegt und haben lebhafte Einsätze, wie „Nun besinne dich denn!" oder „Nein! Nein!" oder „Ich habe mich gehalten!" oder „Was beginne ich nun?" Raschen Ganges schreiten diese Monologe von der Verwirrung zum entschlossenen Vorsatze fort, und man kann nur bedauern, wieviel Kraft Goethe

hier an einen ganz unwürdigen Gegenstand verschwendet hat.

In der Novelle „Nicht zu weit“ erwartet die Alte nach dem Weggange Odoards mit den Kindern die Mutter und unterrichtet den Leser über die Zustände im Hause.[92] Goethe sagt ausdrücklich: „Desshalb wir denn für den Augenblick, um nur einigermassen den Zustand aufzuklären, uns zu der guten Alten gesellen, horchend was sie allenfalls vor sich hin, bewegt und verlegen, leise murmeln oder laut ausrufen möchte.“ Auch hier tritt der Einfluss des Dramas zu Tage, aber weder ist er gut, noch ist er überhaupt zu begreifen. Was im Drama einer naiven Technik zufolge erscheint, die nicht erkennt, dass dort dargestellt, nicht erzählt werden soll, das hat im Roman, wo alle Hilfsmittel wirklicher Erzählung zu Gebote stehen, schlechterdings keine Existenzberechtigung. Die ganze Technik ist so sonderbar, dass man ohne weiteres annehmen möchte, Goethe habe diese Novellen aus irgendwelchen minderwertigen Bühnenstücken geschaffen, worüber jedoch nichts bekannt ist. Auf den Umstand, dass Zieglers „Asiatische Banise“ mit einem belauschten Expositionsmonologe anfängt, möchte ich kein Gewicht legen, obwohl sie Goethe genau bekannt war. Ziegler wird wohl ebenfalls vom Drama abhängig sein. Immerhin ist die Erscheinung eines destruktiven Einflusses schlechter Bühnentechnik in dieser Wiederholung höchst bemerkenswert.

Die Haupterzählung der „Wanderjahre“ weist nur Gedankenmonologe auf. Wilhelm bestaunt mit dem Astronomen die Wunder des gestirnten Himmels[93]: „Was bin ich denn gegen das All? sprach er zu seinem Geiste.“ In einem klaren, tiefen Selbstgespräche erkennt er das Göttliche in den unwandelbaren Gestirnen und fühlt mit Stolz, dass er rein vor ihnen dasteht; sein ganzes Trachten geht dahin, die Ordnung in einem edlen Familienkreise wiederherzustellen: „Diess darfst du vor diesen himmlischen Heerschaaren bekennen; achteten sie deiner, sie würden zwar über deine

Beschränktheit lächeln, aber sie ehrten gewiss deinen Vorsatz und begünstigten dessen Erfüllung." Als Lenardo von dem Gatten der vermeintlichen Pachterstochter ganz wider Erwarten freundlich begrüsst wird, hören wir[94]: „Welche sonderbaren Betrachtungen kreuzten sich schnell in Lenardos Geist. Versteckt dieser Mann, der so redlich aussieht, seine Bitterkeit hinter ein freundlich Gesicht und glatte Worte?" Nach raschem Ueberlegen kommt er zu dem Schlusse, der Oheim könne dem Vater des Mädchens nicht hart begegnet sein. Den dritten Gedankenmonolog finden wir wieder in einer Einlage, aber in derjenigen, die hoch über den Novellen steht, in der „Neuen Melusine". Der Rotmantel erzählt, wie er geschwankt habe, ob er sich von seiner Frau trennen oder sie als Zwergin behalten solle[95]: „Ich dachte bei mir selbst: Ist es denn ein so grosses Unglück eine Frau zu besitzen, die von Zeit zu Zeit eine Zwergin wird?" Er kommt zu dem Schlusse, es sei schlimmer, wenn sie zuweilen zur Riesin würde und ihren Mann in den Kasten steckte. Zum erstenmal treffen wir hier ein lustiges Selbstgespräch, wie es in dieses zierliche Märchen hineingehört, das einen so erfreulichen Lichtpunkt in der Produktion des alternden Goethe bildet.

Anmerkungen.

Einleitung.

[1] Jwein. 525. [2] Schreibung der ersten Auflage. [3] „Versuch.“ S. 6, 7. [4] Ebda. Vorbericht. [5] „Versuch.“ S. 17. Vgl. den „Vorbericht“. [6] Ebda. S. 175. [7] Ebda. S. 10, 254, 318, 320 u. 321, 391. [8] Ebda. S. 322, 346, 381. [9] Ebda. „Vorbericht“. [10] „Versuch.“ S. 237 u. 238. [11] Thümmels. Vgl. noch S. 239. [12] Euph. VII. Heft 2 u. 3.

Erstes Kapitel. Komposition.

[1] Phaidros, cap. XLVII. *Ἀλλὰ τόδε γε οἶμαι σε φάναι ἄν, δεῖν πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὑτοῦ ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.*

§ 1. Gliederung.

[1] Vgl. „Lehrjahre“. V. 7. [2] Vgl. Dechent, Goethes Schöne Seele Susanna Katharina v. Klettenberg. Gotha 1896. [3] Von Stolberg, Schlosser, Wieland. Vgl. Dechent S. 70 u. 71. [4] „Lehrjahre.“ II. 13. [5] Ebda. V. 16. [6] Vgl. ebda. VII. 2. [7] Vgl. ebda. II. 9. [8] Jena, den 28. Juni 1796. [9] „Goethes Schöne Seele.“ S. 72. [10] Ebda. S. 70 u. 78. [11] Dechent, S. 77. [12] Ebda. S. 110. [13] Ebda. S. 74 u. 75. [14] Ebda. S. 136. [15] Ebda. S. 150 u. 151. [16] Ebda. S. 187. [17] Ebda. S. 144 u. 167. [18] Ebda. S. 148. [19] Ebda. S. 99 u. 182. [20] Jena, den 3. Juli 1796. [21] Dechent, S. 75. [22] Ebda. S. 137. [23] Ebda. S. 75. [24] Ebda. S. 7—10, 13, 15, 19, 21, 24, 25, 37, 43, 67. [25] Ebda. S. 6 u. 48. [26] Ebda. S. 51—55. [27] „Lehrjahre.“ VIII. 5. [28] „Lebensläufe.“ III, 1. S. 26 ff. [29] Bei Dechent, S. 40. [30] Ebda. S. 223. [31] Ebda. S. 125. [32] Ebda. S. 63. [33] Ebda. S. 18. [34] Ebda. S. 23 u. 24. [35] Ebda. S. 42. [36] „Lehrjahre.“ V. 4. [37] Bei Dechent S. 23. [38] Ebda. S. 5, 9, 10, 17.

[39] Ebda. S. 162 u. 163. [40] WA XXV. S. 55 u. 56. [41] Ebda. S. 260. [42] Ebda. S. 259.

§ 2. Einsätze.

[1] „Lehrjahre." II. 7. [2] „Nothanker." VII. 1. [3] „Reise." I. S. 19, IV. S. 39, VI. S. 99 u. 126, VII. S. 96. [4] „Ardinghello". Lemgo 1787. S. 9. [5] „Don Sylvio." IV. 3, V. 6, VII. 3. [6] „Lehrjahre." IV. 14, VIII. 6. Vgl. „Nothanker." IV. 11. [7] „Wanderjahre." I. 8, II. 5. [8] „Don Sylvio." I. 8, III. 11, V. 7, 11, VII. 2. „Agathon." I. 2, III. 1, IV. 5, 7, 9, V. 3, 7, VII. 7, IX. 4, 7, XIII. 3. [9] „Reise." I. S. 12, 22, 99, 110, 157, II. S. 6, 22, 193, IV. S. 90, 153, V. S. 100. [10] „Agathon." V. 7. [11] „Reise." II. S. 6. [12] „Lehrjahre." I. 3, 5, 15, V. 2. [13] „Reise." II. S. 193. [14] „Don Sylvio." VII. 2. Vgl. „Agathon." III. 1. [15] „Wahlverwandtschaften." II. 1, 3, 8, 13. [16] Ebda. II. 15. [17] „Don Sylvio." V. 11. [18] IV. 5. Vgl. I. 2. [19] „Lehrjahre." I. 3. [20] WA XVIII. S. 191. [21] Ebda. XIX. S. 3. [22] Ebda. S. 141, 148, 150, 155, 159, 162, 177, 185. [23] Ebda. XVIII. S. 351. [24] „Lehrjahre." I. 11. [25] Ebda. II. 3, 4, 7, 11, III. 8. [26] „Don Sylvio." V. 1. [27] Ebda. I. 3, 12, III. 5, 6, 11, IV. 5, V. 1, 5, 14, VI. 2, VII. 1, 4. „Agathon" I. 6, II. 6, IV. 2, 4, 8, V. 6, VII. 2, 3, IX. 5, 6, 8, X. 1, XI. 6, XII. 7, 9, XIII. 6, 7, XIV. 1, 3, 5, 6. [28] „Don Sylvio." V. 5. [29] „Lehrjahre." II. 11. [30] „Don Sylvio." III. 6. „Agathon." IX. 6. „Giafar." II. 1. „Nothanker." VI. 1. [31] II. 3. [32] II. 8. [33] II. 3. [34] III. 8. [34] „Wanderjahre." II. 7 u. 8. [35] „Lehrjahre." III. 9. Vgl. I. 4, 7, 10, V. 6, 9, 10, 14, VII. 3. „Agathon." I. 6, VI. 1, VII. 5, IX. 3, X. 2, XV. 2. [36] „Lehrjahre." I. 16, III. 4. Vgl. „Agathon." II. 3, XI. 5. „Nothanker." VI. 3. [37] WA XVIII. S. 361. [38] II. 12. [39] „Agathon." IV. 6. „Don Sylvio." I. 4, 10, II. 7, III. 7. „Lehrjahre." II. 10, 11, IV. 11. „Faust." III. 9. „Giafar." II. 18, IV. 1, 2, 6, V. 1. „Raphael." III. 5, IV. 3, V. 1, 5. „Nothanker." I. 3, III. 2, IV. 4, 6, 8, VIII. 1. Thümmels „Reise". I. S. 104, 122, 123, 129, 158, 159, 165, 170, 188, 195, 220, II. S. 32, III. S. 145, IV. S. 20, 60, 209, VI. S. 79, 161, VII. S. 11, 30, 71, 74. [40] „Don Sylvio." II. 7. „Lehrjahre." IV. 11. „Raphael." IV. 3. „Nothanker." VIII. 1. Thümmels „Reise". I. S. 104 u. 195. [41] II. 14. [42] „Agathon." III. 5. [43] „Don Sylvio." III. 12. „Agathon." II. 5, XII. 11, XIV. 2, XVI. 3. „Nothanker." VII. 6. [44] „Lehrjahre." I. 14. [45] Vgl. „Lehrjahre." II. 14, V. 12. Thümmels „Reise". I. S. 51, 159, 191, II. S. 180, 199, IV. S. 158, V. S. 35, 44, 67, 83, 95, VI. S. 107, VII. S. 99. „Faust." II. 4. „Giafar." II. 10, III. 7, 10, IV. 17, V. 2. „Raphael." III. 7. „Nothanker." VII. 3. [46] „Faust." IV. 17. „Giafar." IV. 8. „Raphael." II. 9. „Nothanker." IX. Letzter Abschnitt. [47] „Wahlverwandtschaften." I. 4, 6, 8. [48] Ebda. I. 9. [49] „Wanderjahre." III. 9, 12. [50] Ebda. I. 2, 9, 11, II. 1. [51] Ebda. II. 2, III. 18. [52] WA XVIII. S. 366.

[53] I. 17, II. 5, 9, III. 2, 3, IV. 4, 15, V. 7, 11, 13, VII. 1, 6, VIII. 3, 8. [54] Schiller an Goethe. Jena, den 3. Juli 1796. [55] „Don Sylvio." I. 7. V. 9. „Agathon." V. 1, VI. 3, VII. 9. „Nothanker." I. 4, 5, 7, III. 3, 5, VII. 4, VIII. 3, IX. 1, 3. „Faust." II. 1, 7. „Giafar." III. 6, 8, V. 6. „Raphael." IV. 6. [56] Thümmels „Reise". I. S. 20, 114, 119, 140, 144, 155, 218, II. S. 9, 83, 124, 125, IV. S. 61, 159, VII. S. 79, 98. [57] „Lehrjahre." VII. 1. [58] „Raphael." III. 6. [59] „Reise nach Braunschweig." cap. II. [60] „Wilhelmine." II u. III. [61] „Agathon." I. 4. Vgl. I. 1, XVI. 2. [62] „Raphael." IV. 1, 6. „Faust." V. 6. [63] Ebda. III. 7. [64] „Don Sylvio." III. 1. [65] I. 12, 16. [66] I. 15, II. 9. [67] I. 6, 7, III. 4, 6. [68] WA XVIII. S. 315. [69] Ebda. S. 95. [70] „Don Sylvio." I. 1. [71] „Faust." IV. 10. [72] „Reise." VII. S. 3. [73] „Lehrjahre." II. 4, VII. 5. [74] „Les cent nouvelles nouvelles publiées d'après le seul manuscript connu avec introduction et notes par M. Thomas Wright. Paris 1857. 8°. II. p. 223. WA XVIII. S. 160. Vgl. GJ IV. S. 438 u. 439. Werke: Hempel, XVI. S. 12—15. M. Landau, „Ein sonderbarer Irrtum Goethes und Schillers." Allgemeine Zeitung. 1883. 24. Nov. No. 328. Beilage. S. 4833—4835. [75] I. 1, 5, 12. [76] Im „Agathon" 19, im „Don Sylvio" 7, im „Nothanker" 13, „Faust" 12, „Giafar" 19, „Raphael" 15, Thümmels „Reise" 24 %. [77] „Lehrjahre." I. 9. Vgl. III. 7, IV. 5, V. 1, 3, 4, 16, VIII. 4, 5. [78] „Lehrjahre." II. 2, 3, 8, 13, III. 6, 7, IV. 12, 19, V. 15. „Don Sylvio." I. 5, 6. „Agathon." I. 5, VII. 6, VIII. 6, XII. 4, 6. Thümmels „Reise." I. S. 32, 82, 83, 102, 106, 177, 180, 210, II. S. 35, 54, 185, IV. S. 139, V. S. 9, 43, 79, VI. S. 157. „Faust." I. 2, III. 2, V. 1, 3. „Giafar." I. 2. 3, II. 8, 13, 15, 20, IV. 7, 12, V. 7, 8. „Raphael." I. 4. „Nothanker." I. 2. II. 3. „Reise der Söhne Megaprazons." WA XVIII. S. 381. [79] „Wahlverwandtschaften." II. 5. Vgl. I. 7, 10, II. 18. [80] Ebda. II. 4. Vgl. II. 6. [81] „Wanderjahre." I. 3. [82] Ebda. II. 7. [83] Ebda. III. 3. [84] Ebda. III. 14. [85] Ebda. III. 13. [86] Thümmels „Reise". I. S. 3, II. S. 3, V. S. 84. [87] Nur 4 %. [88] „Don Sylvio." II. 1, III. 2, IV. 8. „Agathon." VIII. 5, XII. 12. „Lehrjahre." I. 13, II. 6, III. 12, IV. 6. „Wahlverwandtschaften." I. 14. [89] „Lehrjahre." I. 2, 13, III. 1, 11, IV. 3, 7, 8, 17, V. 5, 8, 13, VII, 6, 7, 8. [90] „Giafar." I. 1, 5, 6, II. 2, 5, 6, 11, 16, 19, III. 2, 3, 9, IV. 3, 4, 13, 16, V. 5. „Faust." I. 1, 8, II. 5, 6, 7, 10, III. 1, 3, 4, 6, 8, 10, 11, IV. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, V. 2, 5, 7, 8. [91] „Lehrjahre." I. 11. [92] Ebda. IV. 16. [93] An Goethe. Jena, den 19. Oktober 1796. [94] „Wahlverwandtschaften." I. 1, 2, 3, 11, 17, 18, II. 7, 11, 16, 17. [95] Ebda. I. 13, II. 10. [96] „Wanderjahre." I. 4, 10, II. 4, 9, III. 11, 15, 16.

§ 3. Eingeschobene Icherzählungen.

[1] WA XIX. S. 82—86. [2] Ebda. XVIII. S. 376—381. [3] „Lehrjahre."

IV. 18. [4] „Agathon." VII u. VIII. [5] Ebda. XIV u. XV. [6] Ebda. XVI. 3. [7] Ebda. XIV. 6. [8] „Versuch." S. 492. [9] Ebda. S. 517 u. 518. [10] „Siegwart." S. 844—860. [11] „Ardinghello." Lemgo 1787. I. S. 23. [12] „Faust." III. 2. [13] „Lehrjahre." VII. 7. [14] „Agathon." VI. 5. [15] Ebda. XIV. 1. [16] Plato, Phaidros, cap. V. Vgl. Lucian, Amores, cap. 31; Cicero, De oratore. I. 7; Wieland, Aristipp. I. Br. 23. [17] „Raphael." I. 3. [18] „Lehrjahre." VII. 6. [19] Ebda. VII. 8. [20] Ebda. VII. 6. [21] „Agathon." VII. 1. [22] „Don Sylvio." V. 11. [23] „Agathon." XIV. 2. [24] S. 53. [25] „Lehrjahre." VII. 6. [26] Ebda. VIII. 9. [27] Ebda. IV. 15. [28] Seuffert, ZfdA XXVI. S. 274. [29] Ebda. S. 255. [30] „Agathon." VII. 7. [31] Tegel, 17. Julius 95. [32] An Weisse. Breslau, den 23ten Januar, 1795. (Gedruckt: Breslau 1803.) [33] „Agathon." VIII. 6. [34] Ebda. VII. 7. [35] „Lehrjahre." I. 6. [36] Ebda. I. 8. [37] „Agathon." VII. 1, 2, 3, 4, 5, 9, VIII. 1, 4, 5. [38] „Lehrjahre." I. 3, 8. [39] „Agathon." VIII. 6. [40] „Lehrjahre." I. 3. [41] WA XX. S. 8—11. [42] Goethe an Schiller. Weimar, den 2. Dezember 1794. [43] WA XVIII. S. 190. [44] Ebda. S. 284—286. [45] Ebda. S. 288. [46] Ebda. S. 449. [47] Vgl. in Lenaus „Faust" die Romanze „Das arme Pfäffleín." [48] WA XVIII. S. 300. [49] Ebda. XX. S. 323—385. [50] Ebda. S. 336. [51] Düntzers Erläuterungen. IX. S. 7. u. 8. [52] WA XXIV. S. 18—36. [53] Ebda. S. 72—92. [54] Ebda. S. 125—173. [55] Ebda. XXV. S. 40—56. [56] Ebda. S. 83—94. [57] Düntzer, Erläuterungen. IX. S. 45 u. 46. [58] WA XXV. S. 90. [59] Ebda. S. 192—208. [60] Ebda. S. 195. [61] Ebda. S. 197. [62] Ebda. XXIV. S. 197—205. [63] Ebda. S. 169—177. [64] Lessing (Lachm.-Muncker) X. S. 122. [65] WA XXV. S. 70 u. 71. [66] Volksmärchen der Deutschen. Her. v. C. M. Wieland. Wien. 1846. IV. S. 51—53. [67] WA XXV. S. 129—165. [68] „Lehrjahre." II. 2.

§ 4. Die Einführung der Personen.

[1] „Lebensläufe." I. S. 47. [2] „Alcibiades." Schmieder. Carlsruhe 1788. (Nachdruck.) I. S. 13, 315. [3] „Lehrjahre." I. 11. [4] Ebda. I. 6. [5] „Usong." S. 10. Vgl. S. 45 u. 66. „Fabius und Cato." S. 47, 81, 131. „Lebensläufe." III. 2. S. 205. [6] WA XVIII. S. 191. [7] „Agathon." XIV. 6. [8] Ebda. I. 7. [9] III. 10. [10] „Faust." I. 8. [11] „Agathon." I. 2, 3, 4, 7, IX. 6. [12] „Usong." S. 27 u. 28, 52, 56, 178, 209, 307. [13] WA XIX. S. 11. [14] Ebda. S. 17. [15] Ebda. S. 18. [16] Ebda. S. 13, 90, 94. [17] Ebda. S. 40, 19. [18] Ebda. S. 25—38. [19] Ebda. S. 101 u. 102. [20] Ebda. S. 13. [21] „Siegwart." S. 148—154. Vgl. S. 51, 94, 112. [22] Ebda. S. 479—495. [23] WA XVIII. S. 373 u. 374. [24] „Lebensläufe." I. S. 36. [25] „Usong." S. 9. [26] WA XIX. S. 6. [27] Ebda. S. 6. [28] Ebda. S. 25. [29] Ebda. S. 31. [30] Ebda. XVIII. S. 361. [31] „Lehrjahre." I. 3, 4, 5, 7, II. 8, III. 1, 3, 4, 5, 11, IV. 6, V. 15, VII. 1, 4, 5, VIII. 2, 9. [32] Ebda. II. 4, 10, III. 3, IV. 7, V. 15. [33] Ebda. I. 13, II. 6, 10, 14, VII. 4, VIII. 1, 9. [34] Ebda. I. 12,

15, 17, II. 3, 4, 6, III. 2, IV. 4, 14, 18, V. 1, 5, 6, 8, 12, 16, VIII. 3. [35] Ebda. VII. 5. [36] Ebda. I. 2. [37] Ebda. I. 10. [38] Ebda. I. 16. [39] WA XVIII. S. 277. [40] Ebda. S. 280. [41] Ebda. S. 289. [42] Ebda. S. 291. [43] Ebda. S. 306. [44] Ebda. S. 194. [45] Ebda. S. 195. [46] Ebda. XX. S. 3. [47] Ebda. S. 20. [48] Ebda. S. 151. [49] Ebda. S. 315. [50] Ebda. XXIV. S. 4 u. 5. [51] Ebda. S. 66—68. [52] Ebda. S. 70. [53] Ebda. S. 175. [54] Ebda. S. 231 u. 239. [55] Ebda. S. 353. [56] Ebda. XXV. S. 64 u. 65. [57] Ebda. S. 65—70. [58] Ebda. S. 109 u. 120. [59] Ebda. S. 178. [60] Ebda. XXIV. S. 73, 133, 208, 260, 261, XXV. S. 170, 201, 229. [61] XXIV. S. 127, 128, XXV. S. 193, 206. [62] Ebda. S. 273. [63] Ebda. XVIII. S. 315. [64] Ebda. S. 317. [65] Ebda. S. 335—337. [66] S. 52. [67] II. 4. [68] II. 9. [69] „Lehrjahre.“ III. 4. [70] Ebda. VII. 1. [71] WA XVIII. S. 206. [72] Ebda. XXIV. S. 67. [73] Ebda. XVIII. S. 317. [74] „Lehrjahre.“ II. 11. [75] Ebda. V. 11. [76] WA XXV. S. 170.

II. Einführung durch die Gruppe.

[1] S. 1 u. 2. [2] „Usong.“ S. 210. „Agathon.“ IV. 6, VII. 2, X. 4, 6, XI. 1, 4. „Reise nach Braunschweig.“ S. 61. [3] „Lehrjahre.“ II. 4. [4] Ebda. [5] Ebda. VII. 8. [6] Ebda. III. 4. [7] WA XVIII. S. 129 u. 130. [8] Ebda. S. 95—97. [9] Ebda. S. 102 u. 103. [10] Ebda. XX. S. 243. [11] Ebda. S. 200. [12] Ebda. S. 179. [13] Ebda. XXIV. S. 57. [14] Bei Dechent S. 1, 2, 4. [15] Ebda. S. 5, 8. [16] Vgl. Dechent, S. 84—87.

III. Einführung durch Erwähnung.

[1] „Usong.“ S. 194 (Sulime'), S. 207 (Martha), 244 (Takemisch), 263 (Richter). „Lebensläufe.“ I. S. 126 (Herr v. G. Sein Sohn), II. S. 145 (Magnificenz), 206 (Minchens Verwandte), 250 (Rechtsgelehrte). [2] „Agathon.“ IX. 6. [3] Ebda. XI. 2. [4] WA XIX. S. 13. [5] Ebda. S. 25. [6] Ebda. S. 38. [7] Ebda. S. 54. [8] Ebda. S. 58. [9] „Siegwart.“ S. 487. [10] Ebda. S. 172, 194 u. 198. [11] Ebda. S. 193. [12] Ebda. S. 94. [13] Ebda. S. 116. [14] Ebda. S. 98. [15] „Lebensläufe.“ I. S. 167—174, II. S. 379, III. 1. S. 63 bis 70. [16] Lehrjahre I. 1. [17] Bei Wright II. p. 239. [18] WA XX. S. 3. [19] Ebda. S. 5. [20] Ebda. S. 9, 17, 36, 39, 56, 58, 64. [21] Ebda. S. 103, 44. [22] Ebda. XXIV. S. 71, 94, 98, 101, 175, 196. [23] Ebda. XXV. S. 128. [24] Ebda. S. 271. [25] Ebda. XXIV. S. 261, 266, 275, 283. [26] Ebda. S. 127.

§ 5. Motive des Abenteuerromans.

[1] „Versuch.“ S. 307. Vgl. Euphorion VII. S. 266 u. 267. [2] „Agathon.“ XIII. 3. [3] GJ IX. S. 188—197. [4] An Weisse. Breslau, den 23. Januar 1795. Briefe Garves an Weisse. Breslau. 1803. II. S. 179 u. 180. [5] Düntzer, Erläuterungen. IX. S. 9. [6] WA IV. 17. S. 273. [7] Jena, den 15. Juni 1795. [8] V. 13. [9] Biedermann, Goethes Gespräche.

III. S. 129. [10] „Lehrjahre.“ IV. 2 [11] „Agathon.“ VIII. 6. [12] Euphorion. VII. S. 275. [13] „Lehrjahre.“ I. 3. [14] „Roman comique.“ II. 3. [15] „Lehrjahre.“ I. 13. Vgl. IV. 1.

I. Der Ueberfall.

[1] I. 2 u. 3. [2] I. 4. [3] Laubes Ausgabe. Leipzig 1738. I. S. 129. [4] Frankfurth und Leipzig. 1753. S. 282 u. 283. [5] I. 12. [6] IV. 3. [7] S. 53. [8] S. 103 u. 104. [9] „Nothanker.“ I. S. 163. [10] Ebda. II. S. 15. [11] „Sophiens Reise.“ [3] IV. S. 548. [12] IV. 5. [13] WA XXIV. S. 27, 28, 32. [14] „Roman comique.“ II. 3. [15] „Lehrjahre.“ VII. 3 u. 4. [16] Erläuterungen. IV. S. 74. [17] „Lehrjahre.“ IV. 2.

II. Die Entführung.

[1] S. 55. [2] S. 81. [3] Leipzig 1771. Zwei Bände. [4] Euphorion. VII. S. 267. [5] „Nothanker.“ II. S. 182. [6] „Lehrjahre.“ VII. 4. [7] II S. 198 u. 199. [8] „Lehrjahre.“ I. 13. [9] „Manon Lescaut.“ Aus dem Französischen. (Von F. G. Freytag.) Leipzig 1756. S. 232. [10] Ebda. S. 9.

III. Kindervertauschung und Blutschande.

[1] I. 7. [2] VII. 3. [3] „Don Sylvio.“ XIII. 3. [4] IV. 12 fgde. [5] „Sophiens Reise.“ [3] III. S. 551. [6] S. 68. [7] S. 70. [8] VIII. 9 fgde. [9] Sämtliche Schriften. Berlin und Leipzig. 1867. IV. S. 238. [10] Garve an Weisse. Breslau, den 23. Januar 1795.

IV. Geringere Nachklänge.

[1] „Nothanker.“ III. S. 38. [2] III. 2. S. 195 fgde. [3] „Lehrjahre.“ III. 11.

§ 6 Geheimnisvolle Andeutungen.

[1] „Agathon.“ VI. 4. [2] Ebda. VII, 6. [3] Ebda. VII. 7. [4] Ebda. VII. 9. [5] Ebda. XIII. 3. [6] Ebda. IX. 8. [7] WA XIX. S. 65—72. [8] Ebda. S. 190. [9] „Lehrjahre.“ II. 14. [10] Ebda. V. 15. [11] Ebda. VIII. 3. [12] „Lehrjahre.“ VIII. 6. [13] Ebda. VII. 2. [14] Ebda. III. 9. [15] Ebda. I. 17. [16] Ebda. II. 9. Vgl. VII. 1. [17] Ebda. III. 11. [18] Ebda. V. 6. [19] Ebda. V. 13. [20] Ebda. V. 12. [21] Ebda. VIII. 5. [22] Ebda. VII. 9. [24] Ebda. I. 12. [25] Ebda. V. 15. [26] Ebda. VII. 1. [27] Ebda. VII. 8. [28] Ebda. IV. 14. [29] Ebda. VII. 7. [30] Ebda. VII. 8. [31] Ebda. VII. 9. [32] Ebda. VII. 3. [33] 9. Juli 1796. [34] „Lehrjahre.“ VIII. 10. [35] Ebda. IV. 1, VII. 4, VIII. 8, 9, 10. [36] Ebda. V. 3. [37] Ebda. V. 12. [38] Ebda. V. 10. [39] Ebda. V. 13. [40] Ebda. VIII. 3. [41] Ebda. VIII. 6. [42] Ebda. III. 1. [43] Ebda. III. 12. [44] Ebda. V. 16. [45] Ebda. IV. 6. [46] Ebda. IV. 11. [47] Ebda. V. 3; VII. 1. [48] Ebda. VII. 4. [49] Ebda. VII. 6, VIII. 4, 6. [50] Ebda. VII. 5. [51] Ebda. VIII. 2. [52] Ebda. VIII. 2, 5. [53] Ebda. VII. 2. [54] Ebda. VIII. 5. [55] Ebda. VIII. 4.

[56] Ebda. VIII. 1. Vgl. Schiller an Goethe, den 2. u. 3. Juli 1796, Körner an Schiller, den 5. Nov. 1796. [57] Jena, den 3. Juli 1796. [58] WA XVIII. S. 147 u. 148. [59] Ebda. XVIII. S. 223. [60] Ebda. S. 158. [61] Ebda. XX. S. 43 u. 44. [62] Ebda. XX. S. 12. [63] Ebda. S. 47—52. [64] Ebda. S. 101. [65] Ebda. S. 106. [66] Ebda. XXIV. S. 56. [67] Ebda. XXV. S. 57—59. [68] Ebda. XXIV. S. 57. [69] Ebda. XXV. S. 78 u. 79. [70] Ebda. XXIV. S. 185 u. 186. Vgl. S. 108, 110, 113, 175, 176. [71] Ebda. XXIV. S. 254. [72] Ebda. XXV. S. 65. [73] „Lehrjahre." VIII. 7. [74] WA XVIII. S. 345. [75] „Don Sylvio." III. 7. [76] „Siegwart." S. 299 u. 300. [77] WA XVIII. S. 323. [78] Ebda. S. 330—332. [79] Ebda. S. 330. [80] Ebda. S. 338. [81] „Goethes Gespräche." IV. S. 34. [82] Ebda. VI. S. 39. [83] Ebda. S. 49 u. 50. [84] WA XVIII. S. 325. [85] „Goethes Gespräche." VI. S. 50.

§ 7. Eingeschobene Briefe.

[1] „Versuch." S. 274 fgde., 346. [2] Ebda. S. 297—301, 322, 381. [3] Ebda. S. 285. [4] Ebda. S. 521. [5] Ebda. S. 524. [6] Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe. Jena, 1875. S. 136 u. 137. [7] WA XIX. S. 410. [8] Ebda. S. 144—150. [9] Ebda. S. 155. [10] Ebda. S. 62. [11] „Philologische Betrachtungen." Euphorion VII. 1900, I. S. 5. [12] WA XIX. S. 118 u. 119. [13] „Lehrjahre." IV. 17. [14] WA XIX S. 101. [15] Ebda. S. 104. [16] Richardson, Rousseau und Goethe. S. 244—261. [17] WA XIX. S. 19. [18] Ebda. S. 58. [19] Ebda. S. 39. Schiller an Huber. 5. Oktober 1785. [20] WA XIX. S. 106. [21] Ebda. S. 115. [22] Ebda. S. 128. [23] Ebda. S. 153. [24] Ebda. S. 100. [25] „Ardinghello." Lemgo. 1787. I. S. 172—258, 266—293, 295—313, 315—407. [26] „Siegwart." S. 140 u. 141, 286 u. 287, 916. [27] Ebda. S. 166 u. 167. [28] Ebda. S. 175. [29] Ebda. S. 185—190. [30] Ebda. S. 276 u. 277. [31] Ebda. S. 284. [32] Ebda. S. 284—286. Vgl. S. 291—293. [33] Ebda. S. 386—388. [34] Ebda. S. 402. [35] Ebda. S. 405—408. [36] Ebda. S. 411 u. 412. [37] Ebda. S. 413 u. 414, 427—430, 430—432. [38] Ebda. S. 443. [39] Ebda. S. 447. [40] Ebda. S. 448. [41] Ebda. S. 450. [42] Ebda. S. 449. [43] Ebda. S. 666 u. 667. [44] Ebda. S. 678—682. [45] Ebda. S. 685 u. 686. [46] Ebda. S. 686 u. 694. [47] Ebda. S. 694—697. [48] Ebda. S. 710 u. 711. [49] Ebda. S. 711—714. [50] Ebda. S. 725—728. [51] Ebda. S. 509. [52] Ebda. S. 715 u. 716. [53] Ebda. S. 721. [54] Ebda. S. 740. [55] Ebda. S. 742. [56] Ebda. S. 743. [57] Ebda. S. 745. [58] Ebda. S. 746. [59] Ebda. S. 771. [60] Ebda. S. 775. [61] Ebda. S. 778. [62] Ebda. S. 778 u. 779. [63] Ebda. S. 784. [64] Ebda. S. 794. [65] Ebda. S. 799. [66] Ebda. S. 805—824. [67] Ebda. S. 826 u. 827. [68] Ebda. S. 873—876. [69] Ebda. S. 888 u. 889, 892 u. 893. [70] Ebda. S. 895, 909. [71] Ebda. S. 944. [72] Ebda. S. 970. [73] Ebda. S. 517 bis 520. [74] Ebda. S. 458—474. [75] Erich Schmidt, „Richardson, Rousseau und Goethe". S. 71. [76] WA XIX. S. 159. [77] A. a. O. S. 316 u. 317. [78] Euphorion. VII. S. 493. [79] „Siegwart." S. 83—87. [80] Ebda. S. 205,

306, 396, 397, 666, 667. [81] Ebda. S. 363 u. 364. [82] „Lebensläufe." II. S. 253—268. [83] Ebda. III. 2. S. 167—183, 185 u. 186. [84] Ebda. III. 1. S. 250—256. [85] Ebda. III. 1. S. 213—241, III. 2. S. 15—18, 23—25, 90—93. [86] Ebda. III. 2. S. 117—150. [87] Ebda. I. S. 138—152, II. S. 60—65. [88] Ebda. II. S. 198—204. [89] Ebda. II. S. 195. [90] Ebda. S. 210—218. [91] Ebda. II. S. 232—235. [92] Ebda. II. S. 296—298. [93] Ebda. II. S. 49 bis 51, 360—367. [94] Ebda. II. S. 228, 240—242. [95] Ebda. II. S. 312—322. [96] „Raphael." II. 9. [97] Ebda. IV. 6. [98] Ebda. II. 1, 2. [99] Ebda. II. 4—8. [100] Ebda. II. 9. [101] Ebda. II. 9. [102] Ebda. III. 5. [103] Ebda. IV. 4. [104] Ebda. II. 3. [105] Ebda. IV. 5. [106] Ebda. IV. 6, 7. [107] Ebda. IV. 8, 9. [108] Ebda. V. 3. [109] Ebda. II. 3. [110] Ebda. IV. 6. [111] „Lehrjahre." I. 16. [112] Ebda. I. 17. [113] Ebda. VII. 8. [114] „Siegwart." S. 206, 396, 397, 405 u. 406. [115] „Lehrjahre." VII. 8. [116] „Raphael." II. 10. [117] „Lehrjahre." I. 11. [118] Ebda. IV. 11. [119] Ebda. VIII. 2. [120] Ebda. VIII. 4. [121] Ebda. VIII. 6. [122] Ebda. IV. 17. [123] Ebda. IV. 1. [124] Ebda. IV. 17. [125] „Reise." I. S. 176, 192, 194. [126] „Lehrjahre." V. 2, 3. [127] Ebda. V. 6. [128] Ebda. VIII. 7. [129] Ebda. VII. 9, VIII. 5. [130] An Schiller. 9. Juli 1796. [131] „Lebensläufe." I. S. 176. [132] „Usong." S. 284—305. [133] WA XVIII. S. 363—365. [134] Ebda. S. 220. [135] Ebda. XX. S. 6. [136] Ebda. S. 26 u. 27. [137] Ebda. S. 28. [138] Ebda. S. 103, 119 u. 123, 150, 164. [139] Ebda. S. 36—39, 59—63. [140] Ebda. S. 146 u. 147. [141] Ebda. S. 170 u. 171. [142] Ebda. S. 195. [143] Ebda. S. 386—389, 394 u. 395. [144] Ebda. S. 212. [145] Vgl. Otto Ludwigs gesammelte Schriften. Leipzig. 1891. V. S. 534. [146] WA XX. S. 214. [147] Ebda. S. 239—241, 259—263. [148] Ebda. S. 291 bis 293. [149] Ebda. S. 308—311. [150] Ebda. S. 224. [151] II. 4. [152] WA XX. S. 298. [153] Ebda. S. 225. [154] Ebda. S. 310. [155] Ebda. XXIV. S. 9—12. [156] Ebda. S. 37. [157] Ebda. S. 114. [158] Ebda. XXV. S. 38 u. 39. [159] Ebda. XXIV. S. 218, 351 u. 352. [160] Ebda. S. 326—329. [161] Ebda. S. 107. [162] Ebda. S. 108—113. [163] Ebda. S. 218 u. 226. [164] Ebda. S. 350. [165] Ebda. S. 375 u. 376. [166] Ebda. XXV. S. 107—128. [167] Ebda. S. 227 bis 258. [168] Ebda. S. 255. [169] Ebda. XXIV. S. 125 u. 126. [170] Ebda. XXV. S. 33—37, 76—81, 166—168. [171] Ebda. S. 292—295. [172] Ebda. S. 291. [173] Ebda. XXIV. S. 266. [174] Ebda. S. 300. [175] Ebda. S. 302. [176] Ebda. S. 348 u. 349.

§ 8. Lyrische Einlagen.

[1] „Vorschule der Aesthetik." Leipzig. 1876. I. S. 142. [2] „Lebensläufe." III. 1. S. 184. [3] In Laubes Ausgabe V. S. 128. 183. [4] Ebda. S. 165. [5] Ebda. S. 172—175.

I. Citate.

[1] WA XIX. S. 176. [2] Aeneis. III. v. 147. [3] „Sophiens Reise." [2] 1776. III. S. 344. 554 u. 555, IV. S. 527, VI. S. 477. [4] Ebda. VI. S. 517.

[5] Ebda. I. S. 240, 292, 539, II. S. 132, V. S. 62 u. 68, VI. S. 88, 167, 415, 553 u. 554. [6] Ebda. V. S. 618. [7] Ebda. I. S. 319, III. S. 40, 41. [8] Ebda. I. S. 232, 238, IV. S. 509. VI. S. 88. [9] Ebda. V. S. 59, VI. S. 479. [10] Ebda. IV. S. 247, VI. S. 288. [11] Ebda. III. S. 7. [12] Ebda. III. S. 28, 176. [13] Ebda. IV. S. 234, VI. S. 450. [14] Ebda. V. S. 91. [15] Ebda. S. 93. [16] Ebda. S. 390, VI. S. 301. [17] Ebda. VI. S. 415. [18] Xenien. 1796. Her. von E. Schmidt und B. Suphan. Weimar. 1893. S. 36 u. 147. [19] „Siegwart." S. 288 u. 289. [20] Ebda. S. 282 u. 283. [21] Ebda. S. 292. [22] Ebda. S. 218. [23] Ebda. S. 488. [24] „Lebensläufe." I. S. 18, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 31, 46, 51, 52, 73, 76, 81, 84 u. 85, 88, 102, 155, 157, 165, 166, 169, 172, 173, 177, 178, 181, 183, 185, 186, 192, 200, 206, 208, 209, II. S. 15, 38, 57, 61, 113, 114. 115, 117, 161, 195, 385, III. 1. S. 216, 217, 220, 222, 223, 231, 232, 233, 240. III. 2. S. 20, 21, 22, 53, 56, 66—70, 77, 131—133, 256, 273, 277, 380. [25] Ebda. II. S. 212—214, 216, 221—224, 302, 374—378, III. 1. S. 197, III. 2. S. 237, 329, 335. [26] Ebda. I. S. 32, 245, 278, II. S. 383, 394, III. 1. S. 228, III. 2. S. 62, 92, 177, 262. [27] Ebda. II. S. 334—369. [28] Ebda. III. 2. S. 71—74. [29] „Raphael." I. 3. [30] Ebda. I. 4. [31] Ebda. II. 5. [32] Ebda. II. 4. [33] Ebda. V. 5. [34] „Lehrjahre." I. 7. [35] Ebda. I. 11. [36] WA XX. S. 190. [37] Ebda. XXIV. S. 373. [38] Ebda. XXV. S. 77. [39] Ebda. XXIV. S. 318. [40] Ebda. XXV. S. 70. [41] Ebda. S. 125. [42] Ebda. S. 238. [43] Ebda. XXIV. S. 295. [44] Ebda. S. 295, 299. [45] Ebda. S. 215.

II. Rhythmische Prosa.

[1] „Lehrjahre." VIII. 8. [2] Viertes Buch. [3] „Agathon." VI. 2. [4] In Laubes Ausgabe. V. S. 79—81.

III. Ueberspringen aus der Prosa in die gebundene Rede.

[1] „Sophiens Reise." [2] 1776. II. S. 255 u. 256. [3] Ebda. II. S. 251, 252, III. S. 8, 9, IV. S. 118, V. S. 302—306. VI. S. 232—237, 443 u. 444. 447. [3] Ebda. III. S. 85, 352 u. 353, IV. S. 2, 14 u. 15, VI. S. 473, 475 u. 476. [4] Ebda. VI. S. 244. [5] Ebda. VI. S. 442 u. 443. [6] In Laubes Ausgabe. V. S. 49, 78, 89 u. 90. [7] „Sophiens Reise." [2] 1776. VI. S. 447. [8] Thümmels „Reise". I. S. 10 u. 11, 14 u. 15, 17 u. 18, 21, 22—24, 25—27, 28, 30 u. 31, 35 u. 36, 43 u. 44, 57 u. 58, 60, 66, 67 u. 68, 79 u. 80, 82 u. 83, 85, 86, 89 u. 90; 92 u. 93, 98 u. 99, 101 u. 102, 103 u. 104, 113 u. 114, 116 u. 117, 118 u. 119, 120 u. 121, 126, 127 u. 128, 134, 145 u. 146, 151, 155, 160—162, 170, 184, 223 u. 224. II. S. 24, 33—35, 39, 43, 47, 56, 90 u. 91, 184 u. 185, 204—207, 219—223, 241—248, IV. S. 36, 38, 61, 94 u. 95, 99—102, 103 u. 104, 106 u. 107, V. S. 42 u. 43, 46 u. 47, VI. S. 108, 124—126, 154 u. 155. [9] Ebda. I. S. 175. [10] Ebda. VI. S. 115 u. 116. [11] Ebda. VII. S. 123 u. 124. [12] Ebda. I

S. 212—215, II. S. 15—21, 72, 136, III. S. 39, V. S. 190, 202, VI. S. 23, 109, 111, 117 u. 118, 145 u. 146, VII. S. 5—11. [13] Ebda. I. S. 48, 54. 130 u. 131, 136—139, II. S. 95 u. 96, 191 u. 192, III. S. 80, IV. S. 131 bis 134, VI. S. 144, 146 u. 147, VII. S. 35—38, 72 u. 73. [14] Ebda. VII. S. 110. [15] Ebda. IV. S. 151 u. 157. [16] Ebda. III. S. 39—48. [17] Ebda. IV. S. 108, 131—134, 147. [18] Ebda. VI. S. 6—36. [19] Ebda. I. S. 185. [20] Ebda. I. S. 139. [21] „Lehrjahre." VIII. 10.

IV. Der Einfluss des Singspiels.

[1] „Sophiens Reise." [2] 1776. IV. S. 3. [2] Ebda. I. S. 11 u. 12. [3] Ebda. II. S. 253 u. 254. [4] Ebda. III. S. 2 u. 3, 79, 81 u. 82, 87 u. 88, 137, 228 u. 229, IV. S. 55 u. 56, 168 u. 169, 194 u. 195, V. S. 259 u. 260, VI. S. 337, 399 u. 400. [5] Vgl. K. E. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Leipzig 1865. III. S. 223. [6] Hugo Riemann. Epochen und Heroen der Musikgeschichte. Nr. 156. [7] „Sophiens Reise." [2] 1776. II. S. 236. [8] Ebda. II. S. 180 u. 181. [9] Ebda. IV. S. 484—486. [10] „Lebensläufe." III. 1. S. 64 u. 65. [11] „Lehrjahre." III. 9. [12] Ebda. III. 6. [13] G. von Löper, Goethes Gedichte. I. S. 311. [14] WA XXIV S. 78—82. [15] Ebda. S. 82. [16] Ebda. XX. S. 96—101.

V. Dichtende Personen.

[1] „Sophiens Reise." [2] 1776. III. S. 128, 349—351, V. S. 259 u. 260, VI. S. 164, 197 u. 198. [2] Ebda. I. S. 570. [3] Ebda. II. S. 236, VI. S. 426, 527. [4] Ebda. III. S. 81 u. 82, 87 u. 88, VI. S. 282—284, 287, 562. [5] Ebda. III. S. 79 u. 80. [6] Ebda. III. S. 228 u. 229, V. S. 309, VI. S. 298 u. 299, 304 u. 305. [7] Ebda. IV. S. 287, VI. S. 193 u. 194. [8] Ebda. III. S. 137, IV. S. 168 u. 169, VI. S. 306 u. 307, 337, 399 u. 400. [9] Ebda. III. S. 303, 304, 309, 310, VI. S. 426. [10] Ebda. IV. S. 55 u. 56. [11] Ebda. IV. S. 194 u. 195, V. S. 492 u. 493. [12] Ebda. IV. S. 484—486. [13] Ebda. VI. S. 364. [14] Ebda. VI. S. 400 u. 401. [15] Ebda. VI. S. 433. [16] Ebda. I. S. 106. [17] Ebda. III. S. 79 u. 80. [18] Ebda. IV. S. 287. [19] Ebda. VI. S. 363 u. 364. [20] Ebda. III. S. 2 u. 3. [21] „Siegwart." S. 359. [22] Ebda. S. 419 u. 420. [23] Ebda. S. 8. [24] Ebda. S. 12. [25] Ebda. S. 520 u. 521, 551, 626 u. 627, 707 u. 708, 803 u. 804. [26] Ebda. S. 421 u. 422, 571, 579 u. 580, 587 u. 588, 676 u. 677, 716 u. 717, 901 u. 902. [27] Ebda. S. 901 u. 902. [28] Ebda. S. 676 u. 677. [29] Ebda. S. 716 u. 717. [30] Ebda. S. 360. [31] Ebda. S. 587. [32] Ebda. S. 626. [33] Ebda. S. 521. [34] Ebda. S. 583. [35] „Sophiens Reise." [2] V. S. 259 u. 260. [36] „Siegwart." S. 421. [37] Ebda. S. 803 u. 804. [38] Ebda. S. 551. [39] L. I. c. 3. [40] Thümmels „Reise." IV. S. 59 u. 60. [41] Ebda. III. S. 188—192, VI. S. 124—126. [42] Ebda. IV. S. 31 u. 32. [43] Ebda. IV. S. 26 u. 27. [44] Ebda. VI. S. 87. [45] „Agathon." I. S. 62 u. 63. [46] „Lehrjahre." I. 8, 10. [47] Ebda. I. 8.

[48] An Schiller. Dresden, den 5. Nov. 1796. [49] „Lehrjahre." III. 11. [50] Ebda. I. 3. [51] Ebda. II. 2. [52] WA XXV. S. 66 u. 67. [53] Ebda. S. 73—75. [54] Ebda. S. 190. [55] Ebda. XXIV. S. 17 u. 18. [56] Ebda. XXV. S. 223 u. 224. [57] Ebda. S. 199. [58] Ebda. S. 147—149. [59] Ebda. XXIV. S. 308. Vgl. XXV. S. 263. [60] Ebda. XXIV. S. 306 u. 307. [61] Ebda. S. 308. [62] Ebda. S. 338 u. 339. [63] Ebda. S. 321. [64] Ebda. S. 324. Vgl. S. 340. [65] Ebda. S. 320. [66] Ebda. XXV. S. 262. [67] Ebda. XXIV. S. 324.

VI. Lyrische Monologe.

[1] Vgl. Ferdinand Hiller, Goethes musikalisches Leben. Köln 1883. S. 15. [2] „Lehrjahre." II. 11. [3] Ebda. II. 13. [4] Ebda. III. 1. [5] Ebda. II. 11. [6] Ebda. III. 1. [7] Ebda. VIII. 9. [8] „Wanderjahre." II. 7. [9] „Lehrjahre." IV. 1. [10] Aufzug II. Auftritt 1. [11] „Lehrjahre." IV. 11. [12] Ebda. V. 14. [13] Ebda. VII. 4. [14] Ebda. III. 1. [15] Ebda. II. 4. [16] Ebda. III. 1. [17] Ebda. VIII. 3. [18] Ebda. VIII. 2. [19] WA XVIII. S. 342 u. 348. [20] Ebda. S. 342 u. 347, 343 u. 348. [21] Ebda. S. 343. [22] Ebda. S. 348.

Zweites Kapitel. Die Mittel der Charakteristik.

[1] „Lehrjahre." II. 3. [2] Euphorion. VII. S. 482. [3] „Versuch." Vorbericht. [4] Ueber den Dialog als Mittel der Charakteristik s. § 14.

§ 9. Charaktergemälde und typische Gegenüberstellungen.

[1] Euphorion. VII. S. 484 u. 485. [2] „Versuch." S. 438. [3] „Don Sylvio." III. 10. [4] „Agathon." II. 1. [5] Ebda. XI. 2. [6] Ebda. XIII. 1. [7] S. 3—9. [8] WA XVIII. S. 361. [9] Ebda. S. 95—97. [10] Ebda. S. 98. [11] Ebda. XXV. S. 51—53. [12] Ebda. S. 197 u. 198. [13] „Lehrjahre." I. 11. [14] „Die Curmethoden." Werke. (Berlin 1801.) Band I. S. 356. [15] 27. August 1794. [16] WA XXV. S. 278. [17] Ebda. XXIV. S. 190—193. [18] Ebda. XXV. S. 284. [19] „Lehrjahre." I. 8. [20] „Don Sylvio." V. 11. [21] „Agathon." XIV. 2. [22] „Don Sylvio." V. 13. [23] Tropsch, Wielands Don Sylvio und Cervantes' Don Quijote. Euphorion. 1899. Viertes Ergänzungsheft. S. 41. [24] „Agathon." XI. 2. [25] Schiller an Goethe. Jena, den 3. Juli 1796. [26] WA XVIII. S. 192.

§ 10. Das Absinken der Charaktere.

[1] „Lehrjahre." I. 10. [2] Ebda. I. 15. [3] Jena, den 3. Juli 1796. [4] Euphorion. VII. S. 488. [5] „Lehrjahre." I. 13. [6] Ebda. II. 5. [7] Ebda. II. 12, III. 1, 7, IV. 1, 7, 8. [8] Ebda. II. 11, VII. 8. [9] Ebda. II. 4. [10] Ebda. II. 12. [11] Ebda. III. 1, IV. 14. [12] Ebda. II. 4. [13] Ebda. IV. 6. [14] Ebda. V. 6. [15] Ebda. V. 10, 12. [16] Ebda. V. 15. [17] Ebda. VIII. 6. [18] WA XXV. S. 103.

§ 11. Charakterentwicklung.

[1] Euphorion. VII. S. 486—489. [2] „Lehrjahre.“ V. 16. [3] „Siegwart.“ S. 76. [4] Ebda. S. 51—80. [5] Ebda. S. 61.

I. Charakterentwicklung und Bildungsroman.

[1] „Agathon.“ XI. 6. [2] „Versuch.“ S. 254. [3] Ebda. S. 256. [4] Ebda. S. 320 u. 321. [5] Ebda. S. 321 u. 322. [6] Ebda. S. 391. [7] Ebda. S. 395. [8] Ebda. S. 400. [9] Vgl. Lessing, „Hamburgische Dramaturgie.“ Stück LXXIX. [10] „Versuch.“ S. 10. [11] „Agathon.“ XVI. 4. [12] „Versuch.“ S. 433. [13] „Faust.“ S. III. [14] Ebda. S. IV. [15] „Giafar.“ S. V u. VI. [16] Dresden, den 5. November 1796.

II. Erste Eindrücke.

[1] Euphorion. VII. S. 486—489. [2] „Agathon.“ X. 1. [3] Ebda. XV. 2. [4] Ebda. XIV. 2. [5] „Laidion.“ II. 21. [6] WA XIX. S. 108—110. [7] Ebda. S. 15. [8] Ebda. S. 41. [9] Ebda. S. 127. [10] Ebda. XVIII. S. 221. [11] „Siegwart.“ S. 60, 89, 30—98. [12] Ebda. S. 162, 272, 273. [13] Ebda. S. 163. [14] „Lebensläufe.“ III. 2. S. 137. Vgl. I. S. 39. [15] „Ardinghello.“ Lemgo 1787. I. S. 318. [16] „Raphael.“ III. 6. [17] „Lehrjahre.“ VII. 5. [18] Ebda. I. 17. [19] Ebda. II. 9. [20] Ebda. IV. 15. [21] WA XVIII. S. 164. Vgl. bei Wright p. 228. [22] Ebda. S. 165 gegen p. 229. [23] WA XX. S. 369 u. 370. [24] Ebda. S. 178 u. 179. [25] Ebda. XXIV. S. 186 u. 187. [26] Ebda. XXV. S. 3—7. [27] „Usong.“ S. 236—239. [28] WA XXIV. S. 22, 24, 26, 29, 33. [29] Ebda. XXV. S. 247—256. [30] Ebda. XXIV. S. 247. [31] Ebda. S. 52. [32] Ebda. [33] Ebda. XXV. S. 54 u. 55. [34] Ebda. S. 104—106. [35] Ebda. XXIV. S. 119 u. 120.

III. Der Tod des Vaters.

[1] „Siegwart.“ S. 686—711. [2] „Faust.“ V. 2. [3] Ebda. V. 4. [4] „Raphael.“ I. 6. [5] „Agathon.“ VIII. 2. [6] „Lehrjahre.“ V. 1. [7] Ebda. VII. 8.

IV. Die Liebe.

[1] „Versuch.“ S. 182. [2] „Agathon.“ VII. 7. [3] Ebda. I. 4. [4] Ebda. V. 3. [5] Ebda. VI. 1. [6] Ebda. V. 9. [7] Ebda. VI. 1. [8] Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe. S. 158—172. [9] WA XIX. S. 54. [10] Ebda. S. 55. [11] Ebda. S. 60. [12] Ebda. S. 75. [13] Ebda. S. 79. [14] Ebda. S. 128. [15] Ebda. S. 97. [16] Ebda. S. 127. [17] „Siegwart.“ S. 425. Vgl. S. 70 u. 71. [18] Ebda. S. 385 u. 386. [19] Ebda. S. 412 u. 413, 425, 496, 710. [20] Ebda. S. 564—568. [21] Ebda. S. 574. [22] Ebda. S. 438 u. 439, 454—457. [23] „Raphael.“ II. 7. [24] Ebda. III. 3. [25] Ebda. II. 9. [26] „Lehrjahre.“ I. 9. [27] Ebda. I. 3. [28] „Agathon.“ VI. 1. [29] „Lehrjahre.“ I. 1. [30] Ebda. I. 3. [31] „Siegwart.“ S. 185 u. 186. [32] Ebda. S. 607. [33] „Lehrjahre.“ I. 9.

[34] WA XXIV. S. 119, XXV. S. 297. [35] „Lehrjahre." VII. 7. [36] WA XVIII. S. 191—222. Euphorion. VII. S. 510. [37] Bei Wright, p. 248 u. 249. WA XVIII. S. 186 u. 187. [38] WA XX. S. 284 u. 285. [39] Ebda. S. 148. [40] Ebda. S. 177. [41] Ebda. S. 306. [42] Ebda. S. 311. [43] Ebda. S. 374. [44] Ebda. S. 142 u. 143. [45] Ebda. S. 152—163. [46] Ebda. S. 188. [47] Ebda. S. 416. [48] Ebda. S. 323—335.

§ 12. Physiognomik und Mimik.

[1] Euphorion. VII. S. 497—503. [2] „Deutsches Museum." 1776. S. 571—574. Vgl. S. 982. [3] Ebda. S. 990. [4] „Goethes Antheil an Lavaters physiognomischen Fragmenten." Frankfurt a/M. 1888. [5] WA XXXVII. S. 329—358, XXXVIII. S. 408—413. Insbesondere XXXVII S. 330. [6] Ebda. S. 337. [7] Ebda. S. 346. [8] Seuffert, Euphorion. VII. S. 13. Z f d A 26. S. 281. GJ XX. S. 268. [9] Euphorion. VII. S. 503. [10] An Schiller. Weimar, den 18. Oktober 1796. [11] Oberländer, Geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im XVIII ten Jahrhundert. S. 182. [12] Ebda. S. 183—189. [13] „Alcibiades." (Schmieder 1788.) I. S. 245. [14] „Agathon." II. 1. [15] Ebda. XII. 2. [16] Ebda. VII. 5. [17] Ebda. XIV. 3. [18] Ebda. VI. 5. [19] Ebda. VIII. 6. [20] Ebda. XV. 3. [21] Ebda. VI. 5. [22] Ebda. VIII. 6. [23] Ebda. XIV. 1. [24] Ebda. XIII. 6. Euphorion. VII. S. 499. [25] WA XIX. S. 32. [26] Ebda. S. 35—37. [27] Ebda. S. 26. [28] Ebda. S. 78 u. 79. [29] Ebda. S. 48 u. 49. [30] Ebda. S. 132 u. 139. [31] Ebda. S. 79. [32] Ebda. S. 157. [33] Ebda. S. 158. [34] Ebda. S. 420. [35] Ebda. S. 120 u. 121. [36] Ebda. S. 22. [37] Ebda. S. 184. [38] Ebda. S. 177. [39] Ebda. S. 183 gegen 430 u. 431. [40] Ebda. S. 134 bis 136. [41] Ebda. S. 26, 119 u. 120, 190. [42] Ebda. S. 61. [43] Ebda. S. 43. [44] Ebda. S. 27. [45] Ebda. S. 29. [46] Ebda. S. 44. [47] Ebda. S. 94. [48] Ebda. S. 97. [49] Ebda. S. 30, 51, 53. 123. [50] Ebda. S. 139. [51] Ebda. S. 34 u. 35. [52] Ebda. S. 40. [53] Euphorion. VII. S. 286. [54] WA XIX. S. 63. [55] Ebda. VIII. S. 51. [56] Ebda. XIX. S. 54, 84. [57] Ebda. S. 113. [58] Ebda. S. 175 u. 176. [59] „Siegwart." S. 88, 140, 172, 309, 310, 322. [60] Ebda. S. 223, 296. 309, 317, 321, 322, 324, 326, 356, 587, 597, 614, 620, 638, 664, 665, 697, 731, 732, 733. [61] Ebda. S. 315, 316, 317, 324, 367, 375, 590, 597, 602, 603, 747, 755, 770. [62] Ebda. S. 324, 601, 615, 621. [63] Ebda. S. 181, 267, 618, 621, 624, 625, 664, 666, 684, 733, 743, 757, 758, 766, 767, 796, 904, 906, 919. [64] Ebda. S. 722. [65] Ebda. S. 621 u. 622. [66] Ebda. S. 706. [67] Ebda. S. 80, 324, 325, 364, 621 u. 622, 665. [68] Ebda. S. 723. [69] Ebda. S. 636. [70] Ebda. S. 724. [71] Ebda. S. 92. 181, 228, 767, 865, 904. [72] Ebda. S. 183, 635, 669, 705, 722, 752, 758, 780, 880, 907, 919, 949. [73] Ebda. S. 620, 624, 766, 905. [74] Ebda. S. 920. [75] Ebda. S. 293. [76] Ebda. S. 107, 300. [77] Ebda. S. 315. [78] Ebda. S. 360. [79] Ebda. S. 362. [80] Ebda. S. 627, 671. [81] Ebda. S. 595. [82] Ebda. S. 758.

[83] Ebda. S. 737. [84] Ebda. S. 617. [85] Ebda. S. 620. [86] Ebda. S. 759. [87] Ebda. S. 598 u. 599. [88] Ebda. S. 502, 512—515, 528—530. [89] Ebda. S. 543, 544, 546, 547, 559, 560. [90] Ebda. S. 613. [91] Ebda. S. 605. [92] Ebda. S. 281 u. 282, 935, 948 u. 949. [93] Ebda. S. 51 u. 52. [94] Ebda. S. 144—146, 267, 375 u. 376, 423, 639 u. 640, 922. [95] Ebda. S. 865, 898, 903, 905. [96] Ebda. S. 208, 215—217, 226—228. [97] Ebda. S. 289 bis 291, 660 u. 661. [98] Ebda. S. 15. [99] Ebda. S. 115. [100] Ebda. S. 211. [101] Ebda. S. 81 u. 82, 788 u. 789, 971. [102] Ebda. S. 125. [103] Ebda. S. 108 u. 109. [104] Ebda. S. 62, 66, 68. [105] Ebda. S. 45, 150 u. 151, 925. [106] Ebda. S. 180, 929. [107] Ebda. S. 321—323. [108] Ebda. S. 703. [109] Ebda. S. 884. [110] Ebda. S. 829. [111] Ebda. S. 410, 822, 872, 877, 879, 914. [112] Ebda. S. 160, 168, 177, 178. [113] Ebda. S. 387. [114] Ebda. S. 108 u. 109. [115] Ebda. S. 214—216. [116] Ebda. S. 99. [117] Ebda. S. 102. [118] Ebda. S. 159. [119] Ebda. S. 15, 76. [120] Ebda. S. 157. [121] Ebda. S. 197. [122] Ebda. S. 187. [123] Ebda. S. 528 u. 529. [124] Ebda. S. 329. [125] Ebda. S. 331—342. [126] Ebda. S. 294—296. [127] Ebda. S. 212. [128] Ebda. S. 219 bis 226. [129] Ebda. S. 248 u. 249. [130] „Lebensläufe.“ II. S. 1 u. 2. [131] Ebda. I. S. 41. [132] Ebda. I. S. 100. [133] Ebda. S. 246, 247, 256. [134] Vgl. J. J. Engel, „Mimik“. Schriften. Berlin 1804. VII. S. 153 bis 155, 282. [135] „Lebensläufe.“ I. S. 270. [136] Ebda. I. S. 268 u. 269. [137] Ebda. I. S. 131. [138] Ebda. I. S. 286. [139] Ebda. II. S. 144. [140] Ebda. III. 2. S. 74 u. 75. [141] Ebda. III. 1. S. 175. [142] Ebda. II. S. 118 u. 119, 123. [143] Ebda. II. S. 13. [144] Ebda. I. S. 103. [145] Ebda. I. S. 266. [146] Ebda. II. S. 158. [147] Euphorion. VII. S. 503. [148] „Lebensläufe.“ I. S. 54. [149] Man beachte die chiastische Stellung! [150] „Lebensläufe.“ III. 2. S. 9. [151] Ebda. II. S. 158. [152] Ebda. III. 2. S. 19. [153] Euphorion. VII. S. 501. [154] Ebda. „Lebensläufe.“ II. S. 360 u. 361. [155] Thümmels „Reise“. IV. S. 184. [156] Ebda. V. S. 145. [157] Ebda. VI. S. 19. Vgl. II. S. 259, IV. S. 17, VI. S. 159, VII. S. 104. [158] Ebda. III. S. 161. [159] Ebda. VI. S. 76. [160] Ebda. VII. S. 112. [161] Ebda. II. S. 125—138. [162] Xenien 1796. Her. von E. Schmidt und B. Suphan. Weimar 1893. S. 84 u. 200. [163] „Raphael.“ IV. 8. [164] „Giafar.“ IV. 13. [165] Ebda. II. 14. [166] „Faust.“ I. 8. [167] Ebda. II. 11. [168] Rieger, F. M. Klinger. Darmstadt 1896. II. S. 266 u. 267. [169] „Raphael.“ I. 4. [170] Ebda. III. 8. [171] „Giafar.“ III. 1. [172] „Raphael.“ I. 3. [173] „Lehrjahre.“ I. 3. [174] Ebda. I. 6. [175] Ebda. I. 8. [176] Ebda. I. 15. [177] Ebda. I. 1. [178] Ebda. I. 12. [179] Ebda. I. 17. [180] Ebda. II. 2. [181] WA XIX. S. 78. [182] „Lehrjahre“. II. 4. [183] Ebda. 2. 12. [184] Ebda. II. 14. [185] Ebda. IV. 10. [186] „Lehrjahre“. III. 12. [187] „Lebensläufe“. III. 1. S. 210. [188] „Agathon“. I. 4. [189] „Lehrjahre“. I. 1. [190] Ebda. I. 13. [191] Ebda. II. 10. [192] Ebda. II. 3. [193] Ebda. VII. 7. [194] Ebda. III. 10. [195] Ebda. V. 12. [196] Ebda. VII. 6. [197] Ebda. VIII 10. [198] Ebda. VIII. 5. [199] Ebda. VIII. 8. [200] Ebda. VIII. 2. [201] Ebda. VIII. 9.

[202] Ebda. IV. 5. [203] Ebd. V. 13. [204] Ebda. IV. 18. [205] Ebda. IV. 16. [206] Ebda. III. 6. [207] Ebda. III. 7. [208] Ebda. III. 7. [209] Ebda. IV. 1. [210] „Reise nach Braunschweig“. S. 20—22. Thümmels „Reise“ III. S. 24—60. [211] „Reise“. IV. S. 34. [212] Vgl. Euphorion. VII. S. 274. „Lehrjahre“. II. 7. [213] „Reise nach Braunschweig“. S. 21. Thümmels „Reise“. III. S. 32. [214] „Lehrjahre“. II. 7. [215] Ebda. III. 1. [216] Ebda. V. 13. [217] Ebda. III. 1. [218] „Lebensläufe“. I. S. 50. [219] „Lehrjahre“. IV. 20. [220] IV. 16. [221] IV. 20. [222] V. 16. [223] Euphorion. VII. S. 504. [224] „Lehrjahre“. III. 8. [225] Ebda. III. 11. [226] Ebd. III. 9. [227] Ebda. VIII. 10. [228] Ebda. II. 9. [229] Ebda. I. 15. [230] Ebda. VIII. 1. [231] „Lehrjahre“ IV. 2. [232] Ebda. IV. 4. [233] Ebda. III. 12. VIII. 9. [234] Ebda. VII. 1. [235] Ebda. II. 11. [236] „Lehrjahre“. III. 4. [237] Ebda. III. 1. [238] Ebda. II. 9. [239] Ebda. IV. 13. [240] Ebda. VII. 5. [241] Ebda. VII. 6. [242] „Lehrjahre“. IV. 6. [243] Ebda. VIII. 3. [244] Ebda. VIII. 4. [245] Ebda. II. 4. [246] „Lehrjahre“. V. 5. [247] Ebda. V. 10, 12. [248] Ebda. V. 14. [249] Ebda. V. 10. [250] Ebda. III. 5. [251] Ebda. IV. 14. [252] Ebda. IV. 7. [253] Ebda. IV. 8. [254] Ebda. V. 1. VIII. 10. [255] Ebda. IV. 15. [256] „Lehrjahre“. VIII. 1. [257] „Mimik“. Werke VII. S. 105. „Goethes Gespräche“. I. S. 150. [258] „Lehrjahre“. II. 4. [259] „Lehrjahre“. II. 5. [260] Ebda. II. 6. [261] Ebda. VIII. 9. [262] „Lehrjahre“. II. 9. [263] Ebda. IV. 4. [264] Ebda. IV. 10. [265] Ebd. VIII. 2. [266] Ebda. V. 12. [267] Ebda IV. 16. [268] „Lebensläufe“. III. 1. S. 176. [269] „Lehrjahre“. II. 14. [270] Ebd. VIII. 3. [271] „Lehrjahre“. V. 13. [272] Ebda. VIII. 5. [273] „Siegwart“ S. 572. [274] „Lehrjahre“. II. 4. [275] Ebda. II. 8. [276] Ebda. III. 7. [277] „Agathon“ X. 6. [278] Ebda. IV. 6. [279] „Lehrjahre“. II. 8. [280] WA XVIII. S. 362. [281] Ebda. S. 371 u. 372. [282] Ebda. S. 502. [283] WA. XVIII. S. 177. [284] Bei Wright p. 241 u. 242. [285] S. 180 gegen p. 244 u. 245. [286] p. 231. [287] S. 168. [288] S. 164 gegen p. 228. [289] WA. XVIII. S. 110. [290] Vgl. noch S. 99 u. 100, 113, 116, 118, 175, 179, 180, 202. [291] Ebda. S. 98. [292] Ebda. S. 97. [293] Ebda. S. 95. [294] Ebda. S. 109. [295] WA. XVIII. S. 281. [296] WA. XVIII. S. 310. [297] Ebda. S. 292 u. 293. [298] Ebda. S. 291 u. 292. [299] WA. XX. S. 236. [300] WA. XX. S. 231—236. [301] Ebda. S. 251. [302] Ebda. S. 252—256. [303] WA. XX. S. 3. [304] WA. XX. S. 11. Engels Werke. VII. S. 151. [305] WA. XX. S. 22. [306] Ebda. S. 82 u. 83. [307] Ebda. S. 91. [308] Ebda. S. 114. [309] Ebda. S. 120. [310] Ebda. S. 126—132. [311] Euphorion. VII. S. 103. [312] WA. XX. S. 131. [313] Ebda. S. 96—102. 155—161. [314] WA. XIX. S. 69. [315] „Siegwart“ S. 9. [316] „Siegwart“. S. 201. [317] Ebda. S. 517. [318] WA. XX. S. 139 u. 140. [319] Ebda. S. 359. [320] Ebda. S. 342. [321] Vgl. Oehlers musikalisch-litterarische Rundschau II. 1. [322] WA. XX. S. 331. [323] WA. XXV. S. 49. [324] WA. XXV. S. 296—298. [325] WA. XX. S. 3. [326] Ebda. S. 109. [327] WA. XX. S. 125. [329] Ebda S. 300. [330] Ebda. S. 341. [331] Ebda. S. 357. [332] Ebda. S. 365. [333] WA. XX. S. 340. [334] Ebda. S. 90 u. 91, 123. [335] Ebda. S. 173. [336] WA. XX. S. 46 u. 90.

[337] WA. XX. S. 20. [338] Ebda. S. 62. [339] Ebda. S. 63. [340] Ebda. S. 69. [341] WA. XX. S. 65. [342] Ebda. S. 67. [343] WA. XX. S. 70. [344] Ebda. S. 163. [345] WA. XX. S. 182 u. 183. [346] Ebda. S. 217—219. [347] Ebda. S. 270—275. [348] „Euphorion". VII. S. 103. [349] WA. XX. S. 68 u. 389. [350] WA. XX. S. 401—407. [351] Ebda. S. 408—412. [352] WA. XX. S. 101. [353] Ebda. S. 344. [354] Ebda. S. 414 u. 415. [355] Ebda. S. 73. [356] Ebda. S. 161. [357] WA. XX. (S. 171 u. 172). [358] WA XXIV. S. 4—7. [359] Ebda. S. 27. [360] WA. XXIV. S. 29. [361] Ebda. S. 30. [362] WA. XXIV. S. 33. [363] Ebda. S. 5. [364] WA. XXIV. S. 175 u. 176. [365] Ebda. S. 180 u. 181. [366] Ebda. S. 232. [367] Ebd. S. 232, 237 u. 238. [368] Ebda. S. 240 u. 241. [369] WA. XXIV. S. 257 u. 258. [370] Ebda. XXV. S. 26. [371] Ebda. S. 70. [372] WA. XXV. S. 173 u. 174. [373] Ebda. S. 265. [374] WA. XXV. S. 268. [375] WA. XXV. S. 133—140. [376] Ebda. S. 143. [377] WA. XXV. S. 158. [378] Ebda. S. 162. [379] Ebda. S. 163. [380] WA XXIV. S. 41. [381] Ebda. S. 60. [382] Ebda. S. 65. [383] WA. XXIV. S. 67. [384] Ebda. S. 72. [385] Ebda. S. 92. [386] Ebda. S. 105. [387] WA. XXV. S. 1 u. 2. [388] Ebda. S. 34. [389] Ebda. S. 292—294. [390] Ebda. S. 289 u. 290. [391] WA. XXIV. S. 116—118. [392] Ebda. S. 373. [393] Ebda. XXV. S. 95. [394] Ebda. S. 46. [395] WA. XXIV. S. 201. [396] Ebda. S. 203. [397] Ebda. S. 212 u. 213. [398] WA. XXV. S. 230. [399] Ebda. S. 231 u. 232. [400] Ebda. S. 236. [401] WA. XXV. S. 241. [402] Ebda. S. 255. [403] Ebda. XXIV. S. 316 u. 317. [404] WA. XXIV. S. 325. [405] Ebda. XXV. S. 111—113. [406] Ebda. XXIV. S. 279. [407] Ebda. XXV. S. 172. [408] WA. XXIV. S. 70. [409] WA. XXIV. S. 130. [410] Ebda. S. 141 u. 142. [411] Ebda. S. 134. [412] Ebda. S. 133. [413] Ebda. S. 175. [414] Ebda. S. 210. [415] Ebda. S. 208. [416] Ebda. S. 260, 262, 264. [417] Ebda. S. 267—269. [418] Ebda. XXV. S. 178 u. 179. [419] Ebda. XXIV. S. 286 u. 287. [420] WA. XXV. S. 120. [421] Ebda. S. 274. [422] WA XXIV. S. 277 u. 278, 310 u. 311. Vgl. S. 266. [423] WA. XXV. S. 339. [424] WA XXIV. S. 280. [425] A. von Kotzebue's sämmtliche dramatische Werke. Dritter Theil. Leipzig. 1827. S. 261. [426] WA XXV. S. 204. [427] WA. XXIV. S. 140 u. 141. [428] Ebda. S. 148. [429] Ebda. S. 162. Vgl. S. 143 u. 171. [430] WA. XXIV. S. 312—315, 331. [431] Ebda. S. 318. [432] Ebda. S. 290. [433] WA. XXIV. S. 331. [434] WA. XVIII. S. 324. [435] Ebda. S. 467. [436] WA. XVIII. S. 344 u. 345. [437] Ebda. S. 469. [438] Ebda. S. 482. [439] Ebda. S. 315. [440] Ebda. S. 486. [441] Ebda. S. 487. [442] WA. XVIII. S. 332 u. 333. [443] Ebda. S. 336. [444] Ebda. S. 337. [445] Ebda. S. 344. [446] WA. XXXVII. S. 351. [447] WA. XVIII. S. 348.

Drittes Kapitel. Der Dialog.

[1] Euphorion. VII. S. 491—497. [2] „Versuch". S. 99. [3] Ebda. S. 516. [4] „Alcibiades". Carlsruhe. 1788. I. S. 165. Anm. [5] Schriften. IV. S. 231—236. Oehlers musikalisch-litterarische Rundschau. II. 2. S. 37.

Euphorion. VII. S. 493. [6] „Giafar". IV. 6. [7] „Lehrjahre". I. 11, 13, 15. II. 7. III. 1, 12. IV. 7. 8. V. 12, 14, 16. VII. 4, 8. [8] Ebda. VII. 7. [9] I. S. 13, 30, 36, 96, 113, 216. [10] WA. XIX. S. 19. [11] Ebda. S. 21. [12] Ebda. S. 31. [13] Ebda. S. 43. [14] Ebda. S. 131. [15] Ebda. S. 158. [16] „Lehrjahre". I. 13, 14, 15, 17. II. 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11. III. 1, 2, 3, 4, 5, 6 u. ö. [17] „Siegwart". S. 338. [18] „Faust". II. 1 u. 2. [19] WA. XIX. S. 146 u. 147. [20] I. 13. [21] WA. XIX. S. 118. [22] Bei Wright p. 241. [23] WA. XVIII. S. 177. [24] WA. XX. S. 202. [25] WA. XXIV. S. 7, 41, 211. XVIII. S. 321. [26] WA. XIX. S. 26. [27] WA. XIX. S. 42. [28] Ebda. S. 158. [29] Ebda. S. 164. [30] Ebda. S. 185. [31] „Lehrjahre". I. 17. [32] Ebda. VII. 5. Vgl. II. 3, 4, 7, 13. III. 1, 6, 12. IV. 1, 2, 9, 19. V. 6. VIII. 1. [33] Ebda. II. 10. [34] Ebda. V. 7. [35] Ebda. V. 8. [36] Ebda. V. 16. [37] WA. XX. S. 143. [38] WA. XXIV. S. 58, 67, 68, 93—95, 100 u. 101, 137 u. 138, 188, 193—195, 222, 267. XXV. S. 2, 26—29, 269—272. [39] Ebda. XXIV. S. 70, 134—136. [40] Ebda. XVIII. S. 366. [41] „Lehrjahre". I. 15. [42] Ebda. II. 11. [43] Ebda. II. 9. [44] Ebda. III. 3. [45] Ebda. III 11. [46] Ebda. IV. 15. [47] „Lehrjahre". V. 14. [48] Ebda. VII. 8. [49] WA. XIX. S. 175. [50] „Lehrjahre". IV. 1. [51] Ebda. VII. 2. [52] WA. XVIII. S. 344. [53] Ebda. XXIV. S. 61. [54] „Lehrjahre". I. 12—14. [55] „Lehrjahre". II. 4. [56] WA. XX. S. 289. [57] „Lehrjahre". II. 14. [58] Ebda. II. 10. [59] Ebda I. 13. [60] „Lehrjahre". IV. 8. [61] WA. XXV. S. 209 u. 210. [62] Ebda XXIV. S. 51.

II. Indirekte Rede als Einleitung der direkten.

[1] WA XIX. S. 43. [2] Ebda. S. 129. [3] Ebda. XVIII. S. 368, 383. XIX. S. 48, 105, 129. „Lehrjahre." I. 14, 17. VIII. 5. [5] „Giafar." V. 1. [6] Ebda. II. 9. [7] WA XVIII. S. 375. [8] I. 12. IV. 1. VII. 8. VIII. 2. [9] Vgl. I. 14. II. 2. III. 1, 7, 10. IV. 1, 2, 6, 13, 14. V. 16. VIII. 1. [10] Ebda. II. 12. [11] Ebda. III. 8. [12] Ebda. XVIII. S. 154. [13] Ebda. S. 105. [14] Ebda. XX. S. 5. [15] Ebda. S. 16, 24, 25, 111, 268. [16] Ebda. S. 125. [17] Ebda. XXIV. S. 146. Vgl. S. 39, 47, 51, 57, 271. [18] Ebda. XVIII. S. 317.

III. Wechsel zwischen den Personen.

[1] WA XIX. S. 104. [2] Ebda. S. 156. [3] Ebda. S. 28. [4] Ebda. S. 134. [5] „Lehrjahre." I. 14. [6] Ebda. II. 2. [7] WA XVIII. S. 128. [8] Ebda. XX. S. 186, 295. [9] Ebda. XXIV. S. 52, 119, 263, 272. XXV. S. 235. [10] Ebda. XXIV. S. 217. [11] Ebda. XXIV. S. 296. [12] Ebda. XVIII. S. 339. [13] Ebda. XIX. S. 19, 20, 29. [14] Ebda. XIX. S. 22. [15] Ebda. S. 117. [16] Ebd. S. 146. [17] „Lehrjahre." I. 13. Vgl. V. 5. [18] Ebda. IV. 19. [19] Ebda. VII. 8. [20] WA XX. S. 346—352. [21] „Lehrjahre." I. 1, 12. [22] Ebda. I. 3. [23] Ebda. I. 15. [24] Ebda. II. 4. [25] Ebda III. 10. [26] Ebda. IV. 4. [27] Ebda. IV. 5. [28] Ebda. IV. 15. [29] Ebda.

V. 13. [30] Ebda. IV. 18. [31] Ebda. V. 4. [32] Ebda. V. 16. [33] Ebda. V. 16. [34] Ebda. V. 13. [35] Ebda. II. 4. [36] Ebda. II. 8, 11. IV. 1. V. 13, 14. Vgl. besonders II. 13. [37] Ebda. III. 6. [38] Ebda. III. 8. [39] Ebda. IV. 1. [40] Ebda. III. 2. [41] Ebda. III. 8. [42] Ebda. III. 9.

IV. Die indirekte Rede als ordnendes Princip.

[1] „Lehrjahre." II. 11. [2] Ebda. IV. 13. [3] Ebda. VII. 5. [4] Ebda. VII. 7. [5] WA XX. S. 118. [6] Ebda. XXIV. S. 99. [7] Ebda. S. 48 u. 49. [8] Ebda. S. 297. [9] Bei Wright. p. 230—234. [10] WA XVIII. S. 168.

§ 14. Der Dialog als Mittel der Charakteristik.

[1] „Versuch." S. 527. [2] „Lebensläufe." III. 1. S. 218. [3] Ebda. III. 1. S. 221. [4] Ebda. I. S. 249.

I. Gedankenkreis.

[1] „Reise nach Braunschweig." S. 84. [2] „Lebensläufe." III. 1. S. 13. [3] „Lehrjahre." VIII. 6. [4] Vgl. Euphorion. VII. S. 269. [5] 28. Juni 1796. [6] „Lehrjahre." VIII. 10. [7] Ebda. III. 1. [8] Ebda. IV. 1. [9] Ebda. III. 6 u. 7. [10] Ebda. II. 4. [11] WA. XX. S. 23 u. 24. [12] Ebda. S. 22. [13] Ebda. S. 107. [14] „Lebensläufe." II. S. 226. [15] „Don Sylvio." I. 10, 11. II. 4. III. 3, 4, 6, 7, 9. IV. 6. V. 2, 4. [16] Ebda. III. 7. [17] „Agathon." XII. 7. [18] An Goethe. Jena, den 5. Juli 1796. [19] „Lehrjahre." I. 10. [20] An Schiller. 5. Nov. 1796.

II. Ausdrucksweise.

[1] Euphorion. VII. S. 493. [2] „Reise nach Braunschweig." S. 99. [3] Ebda. S. 1, 7, 9, 15, 21, 40, 79, 107. [4] WA XIX. S. 134 u. 135. [5] „Don Sylvio." IV. 2. Vgl. I. 9 und Tropsch, Euphorion. 1899. Ergänzungsheft IV. S. 41 u. 42. [6] „Siegwart." S. 119. [7] „Agathon." XII. 1. [8] „Siegwart." S. 302. [9] Ebda. S. 679 u. 680. [10] Ebda. S. 74. [11] Ebda. S. 149 fgde. [12] Ebda. S. 484—490. [13] Ebda. S. 232—241. Vgl. S. 217—219, 221—227, 260—263, 266 u. 267. [14] Ebda. S. 213. [15] Ebda. S. 263—265. [16] Ebda. S. 481 u. 482. [17] „Giafar." III. 1. [18] „Lehrjahre." IV. 15. [19] Ebda. II. 11. [20] Ebda. II. 6. [21] Ebda. II. 4. [22] Ebda. I. 12. [23] Ebda. VII. 8. [24] WA XX. S. 13. [25] Ebda. S. 140. [26] Ebda. XX. S. 280. [27] Ebda. S. 22. [28] Ebda. S. 24, 25, 106, 107. [29] Ebda. XXIV. S. 151. [30] Ebda. XXIV. S. 155. [31] Ebda. XXV. S. 103. [32] Ebda. XXIV. S. 53. [33] Ebda. S. 222. [34] Ebda. XVIII. S. 336. [35] Ebda. XVIII. S. 337. [36] Ebda. S. 341.

III. Deskriptive Charakteristik im Dialog.

[1] „Agathon." IX. 3. [2] „Lehrjahre." I. 15. [3] Ebda. II. 7. [4] Ebda. II. 4. [5] Ebda. V. 10. [6] Ebda. IV. 16. [7] Ebda. V. 10. [8] An Goethe.

9. Juli 1796. [9] „Lehrjahre." III. 4. [10] Ebda. VII. 6. [11] Ebda. IV. 16. [12] Ebda. VII. 5. [13] Ebda. VII. 6. [14] Ebda. VIII. 4. [15] Ebda. VIII. 5. [16] Ebda. VII. 3. [17] Ebda. VII. 7. [18] Ebda. VII. 2. [19] Ebda. VIII. 10. [20] WA XX. S. 7. [21] Ebda. S. 17. [22] Ebda. XXIV. S. 101. [23] Ebda. XXIV. S. 194. [23] Ebda. XXIV. S. 201. [24] Ebda. S. 192. [25] Ebda. S. 185.

§ 15. Theoretisierende Dialoge.

[1] Euphorion. VII. S. 267, 491—493. [2] „Usong." S. 162 fgde., S. 244 bis 260. „Fabius und Cato." S. 55—74, 79—81, 125—127, 138—186. [3] „Giafar." I. 5. [4] „Versuch." S. 284. [5] Ebda. S. 408. [6] „Agathon." II. 2. [7] Ebda. IV. 3. [8] Ebda. XIV. 6. [9] Ebda. VII. 1. [10] Ebda. II. 5. [11] Ebda. IV. 1. [12] Euphorion. VII. S. 492. [13] „Agathon." XII. 10 u. 11. [14] Ebda. 7. [15] WA XIX. S. 112. [16] Ebda. S. 36. [17] Ebda. S. 29. [18] Ebda. S. 44—48. [19] Ebda. S. 64—72. [20] Ebda. XVIII. S. 376. [21] „Siegwart." S. 13, 14, 19—26, 29—33, 112—125, 129—131, 139 u. 140. [22] Ebda. S. 327—331. [23] Ebda. S. 510. [24] Ebda. S. 658—660. [25] Ebda. S. 629—633. [26] Ebda. S. 319—321. [27] „Reise nach Braunschweig." S. 23. [28] Ebda. S. 43—46. [29] „Giafar." I. 5, V. 6. [30] „Faust." III. 7. [31] Ebda. V. 6. [32] „Lehrjahre." VIII. 2. [33] Ebda. VII. 6. Vgl. Euphorion. VII. S. 282, Anm. 3. [34] „Lehrjahre." VIII. 5. [35] Körner an Schiller. Dresden, den 22. Mai 1795. [36] An Schiller. 5. Nov. 1796. [37] An Weisse. Breslau, den 23. Januar 1795. [38] „Agathon." II. 6. [39] „Lehrjahre." III. 12, „Agathon." III. 2. [40] „Fabius und Cato." S. 96 bis 102. [41] „Agathon." IV. 6. [42] „Lehrjahre." VIII. 5. [43] Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen XV.) Hamburg und Leipzig. 1898. S. 16, 35, 39, 42, 48, 57, 90, 102, 103, 136, 150, 158, 166, 183. [44] „Lehrjahre." II. 11. [45] „Reise nach Braunschweig." S. 15. [46] „Lehrjahre." I. 14. [47] Ebda. II. 9. [48] Ebda. V. 4. [49] Ebda. 16. [50] Ebda. 7. [51] Ebda. 8. Vgl. Oberländer, Geistige Entwicklung. S. 163 u. 164. [52] „Reise nach Braunschweig." S. 90. [53] „Lehrjahre." V. 4. [54] Ebda. VIII. 5. [55] Ebda. V. 16. [56] Ebda. VIII. 2. [57] Ebda. I. 10, II. 2. [58] Ebda. I. 17. [59] Ebda. VIII. 7. [60] Ebda. IV. 18. [61] Ebda. II. 4. [62] Ebda. III. 9. [63] Ebda. IV. 2. [64] Ebda. III. 8. [65] „Versuch." S. 100. [66] Ebda. S. 240. [67] „Lehrjahre." III. 11. [68] „Siegwart." S. 294, 295, 452, 453. [69] „Faust." IV. 11. [70] „Raphael." II. 2. [71] „Reise nach Braunschweig." S. 91—96. [72] „Lehrjahre." IV. 8. [73] Ebda. IV. 13. [74] Ebda. IV. 15. [75] Ebda. V. 5. [76] Ebda. 6. [77] Ebda. 9. [78] Ebda. 10. [79] Ebda. VII. 3. [80] Ebda. VIII. 5. [81] WA XVIII. S. 100 u. 101. [82] Ebda. S. 113—116. [83] Ebda. S. 119 bis 121. [84] Ebda. S. 124. [85] Ebda. S. 158 u. 159. [86] Ebda. S. 188. [87] Ebda. S. 191. [88] Ebda. S. 223 u. 224. [89] Ebda. S. 143, 144, 146 bis 151, 156—160. [90] Ebda. S. 300. [91] Ebda. S. 295 u. 296. [92] Ebda.

S. 279—281. [93] Ebda. S. 305—308. [94] Ebda. S. 283. [95] Ebda. XX. S. 8. [96] Ebda. S. 12 u. 13. [97] Ebda. S. 19. [98] Ebda. S. 32—34, 71—76, 84—88. [99] Ebda. S. 87. [100] Ebda. S. 175 u. 176. [101] Ebda. S. 111—118. [102] Ebda. S. 202—207. [103] Ebda. S. 268 u. 269. [104] Ebda. S. 277. [105] Ebda. S. 277—284, 295—297. [106] Ebda. S. 318—320. [107] Ebda. S. 402—404. [108] Ebda. S. 375—380. [109] Ebda. S. 47—57. [110] Ebda. XXIV. S. 179. [111] Ebda. XXV. S. 19—22. [112] Ebda. XXIV. S. 3 u. 4. [113] Ebda. S. 42. [114] Ebda. S. 47 u. 48. [115] Ebda. XXV. S. 26—29. [116] Ebda. S. 30—32. [117] Ebda. S. 95—100. [118] Ebda. XXIV. S. 43—46, 49—51. [119] Ebda. S. 54. [120] Ebda. S. 16. [121] Ebda. S. 20. [122] Ebda. S. 178. [123] Ebda. S. 182—184. [124] Ebda. S. 210. [125] Ebda. S. 217. [126] Ebda. XXV. S. 210—215. [127] Ebda. XXIV. S. 118. [128] Ebda. S. 215. [129] Ebda. S. 227. [130] Ebda. S. 235—237. [131] Ebda. S. 241—245. [132] Ebda. S. 247—255. [133] Ebda. XXV. S. 3—17. [134] Ebda. XXIV. S. 71. [135] Ebda. S. 95 u. 99. [136] Ebda. S. 96—100. [137] Ebda. S. 104. [138] Ebda. S. 125. [139] Ebda. S. 93 u. 94. [140] Ebda. S. 117 u. 118. [141] Ebda. S. 187 u. 193. [142] Ebda. S. 222—224. [143] Ebda. S. 366—368. [144] Ebda. XXV. S. 269—271. [145] Ebda. S. 179—190. [146] Ebda. S. 216—223. [147] Ebda. S. 248—252. [148] Ebda. S. 232—234. [149] Ebda. XXIV. S. 153 u. 154. [150] Ebda. S. 294—298. [151] Ebda. S. 272—276. [152] Ebda. XVIII. S. 318 bis 321. [153] Ebda. S. 326. [154] Ebda. S. 322. [155] Ebda. S. 329.

§ 16. Die Rede als Ausdruck des Affekts.

[1] Schiller an Goethe. Jena, den 22. Februar 1795. [2] „Lehrjahre.“ II. 12. [3] Ebda. VIII. 9. [4] WA XIX. S. 139. [5] Ebda. S. 86. [6] „Siegwart.“ S. 202. [7] Ebda. S. 557. [8] Ebda. S. 347. [9] Ebda. S. 353. [10] Ebda. S. 351. [11] „Versuch.“ S. 164. [12] Vgl. Köster, AfdA XXIII. S. 299—301. [13] „Faust.“ IV. 12 u. 13. [14] „Raphael.“ III. 9. [15] Ebda. IV. 1. [16] „Lehrjahre.“ V. 7. [17] Vgl. Leitzmann, Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt. Stuttgart. 1900. S. 374. [18] An Körner. Jena, den 2. Juni 1795. [19] An Goethe. Jena, den 12. December 1797. Vgl. den Brief vom 8. Mai 1798. [20] An Goethe. 20. Oktober 1797. [21] An Schiller. Dresden, den 10. Februar 1795. [22] An Schiller. 5. November 1796. Vgl. Schiller an Goethe. 2. Juli 1796. [23] „Lehrjahre.“ I. 17. [24] Ebda. VIII. 9. [25] Ebda. I. 1. [26] Ebda. 12. [27] Ebda. II. 12. [28] WA XX. S. 139 u. 140. [29] Ebda. S. 365—368. [30] Ebda. S. 359. [31] Ebda. S. 369—371. [32] Ebda. S. 160. [33] Ebda. S. 189. [34] Ebda. S. 347. [35] Ebda. S. 348. [36] Ebda. S. 351. [37] Ebda. S. 46. [38] Ebda. XVIII. S. 372—374. [39] Ebda. S. 107. [40] Ebda. S. 131. [41] Ebda. S. 202. [42] Ebda. S. 209. [43] Bei Wright. p. 246. [44] WA XVIII S. 183. [45] Ebda. XX. S. 120. [46] Ebda. S. 355. [47] Ebda. XXIV. S. 343. [48] Ebda. S. 119. [49] Ebda. S. 161. [50] Ebda. S. 168. [51] Ebda. S. 172.

[52] Ebda. S. 263. [53] Ebda. S. 283 u. 284. [54] Ebda. S. 289. [55] Ebda. S. 290. [56] Ebda. S. 316 u. 317. [57] Ebda. S. 346. [58] Ebda. XXV. S. 256. [59] Ebda. XVIII. S. 336. [60] Ebda. S. 487.

§ 17. Metaphern und Gleichnisse.

[1] „Versuch.“ S. 507. [2] „Don Sylvio.“ III. 12. [3] Ebda. VII. 2. [4] „Agathon.“ II. 5. [5] Ebda. XIV. 6. [6] Ebda. XII. 10. [7] „Usong.“ S. 21 fgde. [8] „Fabius und Cato.“, S. 77. (Löwe.) [9] Ebda. S. 63. [10] Ebda. S. 64. [11] Ebda. S. 58. [12] „Lehrjahre.“ VII. 8. [13] „Faust.“ V. 7. [14] „Raphael.“ V. 6. [15] „Giafar.“ III. 7. [16] „Lehrjahre.“ II. 2. [17] Ebda. VIII. 9. [18] Ebda. VII. 4. [19] Ebda. I. 17. [20] Bei Wright. p. 243 u. 244. WA XVIII. S. 178. [21] WA XIX. S. 62 u. 63. [22] Dritter Aufzug. Vierter Auftritt. [23] „Giafar.“ III. 4. [24] Ebda. III. 6. [25] „Faust.“ I. 8. Vgl. IV. 7. [26] „Lehrjahre.“ I. 10. [27] Ebda. II. 2. [28] Ebda. V. 10. [29] Ebda. V. 4. [30] WA XXIV. S. 54 u. 55. [31] Ebda. S. 219. [32] Ebda. S. 222 u. 223. [33] Ebda. S. 226. [34] Ebda. S. 227 u. 228.

§ 18. Dialog und Monolog.

[1] Vgl. Düsel, Der dramatische Monolog. (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen. XIV.) Hamburg und Leipzig. 1897. S. 5—19. [2] Ebda. S. 19 u. 27. [3] Düsel, S. 29. [4] WA XIX. S. 136 u. 137. [5] Ebda. S. 144. [6] „Lehrjahre.“ IV. 16. [7] „Siegwart.“ S. 387, 390. [8] „Faust.“ I. 3, 8, IV. 2, V. 1, 3. [9] „Giafar.“ I. 1, 2, 4, 6, II. 6, 9, 10, 11, 13, 14, 20, III. 2, 3, 6, 9, 10, IV. 1, 8, V. 6. [10] Ebda. IV. 11, 16, 17. [11] Ebda. IV. 5, 13, V. 5. [12] Ebda. IV. 9. [13] „Agathon.“ II. 6. [14] „Lehrjahre.“ I. 14. [15] „Agathon.“ VI. 3. [16] „Lehrjahre.“ I. 9. [17] Ebda. II. 4. [18] „Agathon.“ XII. 7. [19] Ebda. II. 6. [20] Ebda. I. 6. [21] „Lehrjahre.“ VIII. 7. [22] „Der dramatische Monolog.“ S. 63. Vgl. „Agathon.“ XII. 7 u. 9. [23] „Agathon.“ VI. 3. Vgl. die Kapitelüberschrift. [24] WA XIX. S. 144. [25] „Lehrjahre.“ VIII. 2. [26] Ebda. I. 11. [27] Ebda. VIII. 7. [28] „Raphael.“ III. 8, V. 1, 5. [29] Ebda. II. 1—9, III. 5, IV. 4—9. [30] WA XIX. S. 136. [31] Ebda. S. 144. [32] „Lehrjahre.“ VII. 1. Vgl. „Agathon.“ II. 6, VI. 3. [33] „Lehrjahre.“ III. 11. Vgl. „Agathon.“ XII. 9. [34] „Lehrjahre.“ IV. 9, VIII. 1. Vgl. „Agathon.“ I. 6, XII. 7. „Faust.“ I. 3, V. 3. „Giafar.“ I. 1, 4, IV. 13, 16, 17. [35] WA XVIII. S. 197. [36] „Lehrjahre.“ I. 17, III. 2, IV. 19, VII. 5, VIII. 3. [37] Ebda. I. 14. Vgl. „Giafar.“ III. 3, 10, IV. 11. [38] „Lehrjahre.“ VII. 1, 8, VIII. 2, 7. WA XX. S. 141, 172. Vgl. „Giafar.“ II. 10, 20. [39] „Siegwart.“ S. 974. [40] Ebda. S. 929—931, 956—959. [41] Ebda. S. 387, 390, 423, 539, 554, 613, 702, 714, 791, 838, 913, 923. [42] „Agathon.“ II. 6, XII. 7. [43] Ebda. I. 6. [44] Ebda. XII. 9. [45] Ebda. VI. 3. [46] „Siegwart.“ S. 126, 387. [47] Ebda. S. 791, 829. [48] Ebda. S. 423, 424. [49] Ebda. S. 683. [50] Ebda. S. 126,

387, 714 u. 715, 793 u. 794, 913 u. 914, 974. [51] Ebda. S. 126, 387, 539, 554, 610, 613, 702, 825, 838, 843, 923. [52] „Giafar." IV. 9. [53] Ebda. II. 11. [54] Ebda. II. 13. [55] „Faust." V. 1. Vgl. IV. 2. [56] „Lehrjahre." I. 17. [57] WA XX. S. 141 u. 142. [58] „Lehrjahre." I. 14. [59] Ebda. III. 2. [60] Ebda. III. 11. [61] Ebda. VII. 6. [62] Ebda. 8. [63] Ebda. VIII. 1. [64] Ebda. 2. [65] Ebda. 3. [66] Ebda. 7. [67] WA XX. S. 172. [68] „Lehrjahre." I. 13, IV. 9, 19, VII. 1, 5. [69] Ebda. VII. 1. [70] Ebda. III. 5. [71] Ebda. IV. 9. [72] Ebda. 19. [73] Ebda. III. 12. [74] Ebda. VII. 9. [75] WA XX. S. 294. [76] Ebda. S. 313. [77] Ebda. XVIII. S. 161—163, 165 u. 166, 172 u. 173, 173 u. 174, 176, 197. [78] Ebda. S. 166 u. 167. [79] Bei Wright. II. p. 226. [80] WA XVIII. S. 162. [81] p. 226. [82] WA XVIII. S. 165. [83] p. 229. S. 166 u. 167. [84] p. 238. [85] S. 172 u. 173. [86] p. 240. [87] WA XVIII. S. 176. [88] Ebda. XXIV. S. 127—150. [89] Ebda. S. 127. [90] Ebda. S. 136 bis 139, 144, 149. [91] Ebda. S. 149. [92] Ebda. XXV. S. 195 u. 196. [93] Ebda. XXIV. S. 181 u. 182. [94] Ebda. S. 208. [95] Ebda. XXV. S. 145.

Register.

(Ohne Berücksichtigung der Anmerkungen.)

Acerra Philologica 308.
Charlotte Ackermann 381.
Agathon, Dichter der „Blume“ 163, 164.
„Agathon“ s. Wieland.
Aischylos 238, 365.
„Alcibiades“ s. Meissner.
Alfieri 145.
Alkaios 140.
Anakreon 252.
„Anton Reiser“ s. Moritz.
Apuleius 145, 146.
„Ardinghello“ s. Heinse.
„Asiatische Banise“ s. Ziegler.
Augustin 20.

Bach 155.
Basedow 198.
Bassompierre 51, 298.
Benda 157.
Blankenburg, „Versuch über den Roman“ 4—7, 9, 44, 55, 73, 78, 105, 106, 108, 109, 112, 180, 181, 190, 192—197, 206, 207, 209, 286 bis 288, 306, 324, 335, 351, 363.
Boccaccio 50.
Boileau 141.
„Bourru bienfaissant“ 243.
W. Busch 152.

Calderon 336.
„Cent nouvelles nouvelles“ 36, 37, 72, 254, 291, 304, 305, 359, 367, 383—386.
Cervantes 314.
Chodowiecki 85, 233.
Cicero 305, 325. „Tusculanae disputationes“ 325.
„Clarissa“ s. Richardson.
Cooper 364.
Corregio, „Heilige Nacht“ 269.

Darwin, Erasmus, 263.
Dechent 16—21.
Defoe, „Robinson Crusoe“ 2.
Demosthenes 305.
„Don Sylvio“ s. Wieland.
„Don Quijote“ 185.
Düntzer 83.
Düsel 376.
Van Dyck 257.

Eckermann 103.
Ekhof 75.
Ellinger 74—80, 82, 83.
J. J. Engel 7, 157, 181, 183, 184, 190, 218, 230, 287, 294, 372.
„Herr Lorenz Stark“ 7, 78, 79, 230.
„Dankbarer Sohn“ 157.
„Ideen zu einer Mimik“ 230, 249.
„Philosoph für die Welt“ 181.
„Fragmente über Handlung, Gespräche und Erzählung“ 287.

„Fabius und Cato“ s. Haller.
Familienroman 340, 384.
„Faust“ s. Klinger.
Fechner 139, 177.
Fielding 2, 30, 73, 81, 92.
„Joseph Andrews“ 2, 81, 88, 91.
„Fräulein von Sternheim“ s. Sophie von Laroche.

Garrick 218.
Garve 48, 74, 76, 184, 329.
Geistermärchen 267.
Gellert 2, 4, 73, 84, 89, 91, 110, 111, 141.
„Schwedische Gräfin“ 2, 4, 84, 89, 90, 110.
Gessner 145.
„Idyllen“ 145.
„Giafar“ s. Klinger.
„Gil Blas“ s. Lesage.
Gotter 157.
Gottsched 331, 371, 372.
Gräf 154, 155.
Graun 155, 160.
Grillparzer 259.
Grimmelshausen 1.
„Simplicissimus“ 91, 217.

Hagedorn 141.
Haller 3, 8, 9, 25, 39, 59, 60—62, 65, 66, 81, 84, 128, 141, 142, 145, 182, 195, 202, 324, 325, 330, 335, 364, 365.
„Alpen“ 145.
„Fabius und Cato“ 8, 39, 65, 66, 182, 325, 330, 335, 364.
„Usong“ 9, 60—62, 81, 84, 128, 202, 364.
Heinse 2, 26, 45, 80, 109, 110, 140, 146—148, 150, 198, 200, 292, 327, 351.
„Ardinghello“ 2, 26, 45, 80, 110, 200.
„Laidion“ 2, 109, 140, 146—148, 150, 198.
E. von der Hellen 219.
Herder 142.
Hering 141.
Hermes 3, 5, 73, 86, 88, 91, 92, 105, 116—118, 125, 141, 149—151, 154—156, 159, 160, 162, 163, 168, 172, 176, 188, 191, 218, 219, 230, 292, 310, 324, 351.
„Sophiens Reise“ 2, 6, 8, 81, 85, 91, 136, 140, 149—151, 154, 155, 159, 168, 324.
„Herr Lorenz Stark“ s. Engel.
Hiller 155.
Himmen 155.
Hippel 8, 19, 20, 25, 30, 58, 59, 62, 71, 92, 117—119, 127, 128, 131, 140, 142, 143, 145, 155, 172, 191, 199, 204, 232—234, 240, 241, 244, 251, 255, 270, 306—308, 310, 318, 327, 328, 351.
„Lebensläufe“ 8, 19, 20, 25, 30, 92, 117—119, 140, 142, 155, 156, 204, 205, 232—235, 244, 251, 306—308.

E. T. A. Hoffmann, „Serapionsbrüder“ 51.
Hogarth 218, 242, 256.
Homer 4, 13, 63, 94, 140, 144, 145, 229, 266, 307, 323, 341, 364.
„Ilias“ 24.
„Odyssee“ 274, 364.
Horaz 141, 163, 324, 375.
„Sic te diva potens Cypri“ 163.
Humboldt 48.

Ibsen, „Klein Eyolf“ 261.
„Insel Felsenburg“ s. Schnabel.

Jean Paul 30, 306, 327.
Jenisch 48.
Jerusalem 13, 106.
„Joseph Andrews“ s. Fielding.
Jung 140, 142.
Juvenal 141.

Kayser 170.
Kestner 106.
Kleist 111, 141, 142.
Susanna von Klettenberg 15—22, 69.
Klinger 8, 25, 32, 35, 36, 38—40, 45, 46, 60, 88, 119—121, 122, 127, 143, 144, 196, 197, 200, 205, 209, 210, 221, 236—238, 247, 287, 289, 296, 297, 315, 324, 328, 335, 336, 352, 353, 361, 365, 368, 369, 373, 378, 380, 381.
„Faust“ 8, 35, 36, 40, 45, 60, 196, 205, 237, 289, 328, 329, 352, 365, 369, 373, 380, 381.
„Giafar“ 8, 40, 60, 88, 196, 200, 236, 237, 288, 296, 297, 315, 328, 365, 368, 369, 373, 380.
„Raphael“ 8, 33, 35, 36, 46, 60, 119—121, 122, 130, 143, 144, 196, 200, 205, 209, 210, 236 bis 238, 336, 352, 353, 365, 378.
„Zwillinge“ 352, 361.
Klopstock 111, 112, 140, 141, 161, 228, 326.
„Frühlingsfeier“ 140.
„Messias“ 111.
Knigge 8, 30, 47, 62, 74, 76, 81, 84, 89, 92, 125, 242, 243, 295, 307, 313, 328, 331, 332, 336, 337.
„Reise nach Braunschweig“ 8, 47, 62, 74, 81, 84, 89, 242, 307, 313, 328, 331, 336.
J. F. Kopp, „Befreites Jerusalem“ 144.
Körner 164, 197, 313, 329, 354.
Kotzebue 126, 281, 336, 337.
„Der Mann von vierzig Jahren“ 281.
„Engländer in America“ 336.
„Indianer in England“ 336.

„Laidion“ s. Heinse.
S. G. Lange 160.
Sophie von Laroche 73, 85, 117, 202.
„Fräulein von Sternheim“ 85.
Lavater 198, 217—219, 220, 235, 236, 237, 248, 256.
„Physiognomische Fragmente“ 219, 234, 256, 270, 285.
Leibniz 193.
Lenz 85, 191.
Lesage, „Gil Blas de Santillane“ 43, 44, 76, 77, 80, 84, 87.
Lessing 6, 122, 123, 196, 218, 220, 286, 332, 341, 366, 368, 372, 376.
„Emilia Galotti“ 122, 245, 352.
„Minna von Barnhelm“ 6.
„Miss Sara Sampson“ 85.
„Nathan“ 89, 366 u. 367, 368, 373.
Lichtenberg 218, 237, 256.
Ambrosius Lobwasser 145.
Lochner, „Phronaret“ 81, 82.
Lope 336.

Lucian 147, 252.
Otto Ludwig, „Maria“ 266.

Macchiavelli, „Mandragola“ 335.
„ManonLescaut“ s.Prévost d'Exiles.
Martial 141.
Meissner 25, 88, 221, 287, 289.
„Alcibiades“ 58, 289.
„Bianca Capello“ 25.
„Giafar und Abassa“ 88.
Moses Mendelssohn 372.
Merck 180, 181, 190.
Richard M. Meyer 259, 266.
Miller 25, 45, 103, 111—117, 119, 122, 127, 129, 131, 141, 142, 145, 162, 172, 191, 199, 209, 211, 227 bis 232, 238, 247, 251, 252, 259 bis 262, 295, 314, 315, 327, 335, 351, 380.
„Siegwart“ 8, 25, 45, 61, 62, 71, 85, 103, 111—117, 129, 141, 142, 145, 146, 160—163, 176, 199, 204, 209, 211, 227 bis 232, 239, 259, 260, 282, 289, 315, 327, 335, 351, 373, 379, 380.
„Minna von Barnhelm“ s. Lessing.
„Miss Sara Sampson“ s. Lessing.
Molière 336.
Karl Philipp Moritz 75, 191, 197, 218, 245, 331.
„Anton Reiser“ 75, 245, 331.
Moser 17, 18 (Philo) 19.
Musäus 57, 145, 218, 220, 234, 237.
„Physiognomische Reisen“ 220, 234, 279.
„Stumme Liebe“ 57, 145.

„Nathan“ s. Lessing.
Christiane Benedicte Naubert 352.
Neptunisten 345.
Nicolai 8, 26, 32, 37, 39, 43, 73, 81, 85, 86, 89, 125, 307, 310, 324, 372.
„Sebaldus Nothanker“ 2, 8, 43, 86, 89, 91, 307, 310.
Ninon Lenclos 87.

Oberländer 331.
„Oedipus“ s. Sophokles.
Olenschlager 17.
Orest 278.
Ossian 12, 90, 140, 143, 227, 293.
Ovid 167.

„Pamela“ s. Richardson.
„Parisische Nächte“ s. Retif de la Bretonne.
„Parzival“ 1.
William Penn 204.
Persius 141.
Petrarca 152.
„Phantasus“ s. Tieck.
„Phronaret“ s. Lochner.
Pindar 144.
Plato 10, 46, 70, 147, 252, 286, 366, 368, 370.
Plautus 141.
„Amphitruo“ 335.
Plutarch 18.
Plutonisten 345.
Popularphilosophen 369.
Poussin 257.
Prévost d'Exiles, „Manon Lescaut“ 84, 86, 87.
Properz 141.

Rabener 111.
Racine 335.
„Raphael“ s. Klinger.
„Reise nach Braunschweig“ siehe Knigge.
„Reise in die mittäglichen Provinzen“ s. Thümmel.

